



HAL
open science

Territoires : composition et plasticité

Laetitia Barbara Perez

► **To cite this version:**

Laetitia Barbara Perez. Territoires : composition et plasticité. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00947651

HAL Id: dumas-00947651

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00947651v1>

Submitted on 17 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne
UFR Arts plastiques et science de l'art

Master 2 Art de l'image et du mouvement
2012 - 2013

Perez Laetitia

Territoires

Composition et Plasticité

Sous la direction de Sicard Michel

Résumer :

Est-il possible d'exprimer la plasticité du monde urbain par l'art, le mien mais aussi celui d'artistes contemporains. Et à contrario d'expliquer l'art par les fonctionnements formels propres à ce monde. Nous nous sommes donc ancrés sur certains points clefs qui semblaient les relier tous les deux, tel que la notion de frontière et de limite, ou encore les temps compositionnels internes, puis sur leur surface. Ainsi notre recherche sur le cadrage nous a porté à l'acte de frontière, associant sa forme à la question d'identité. Et ce fragment identitaire, nous a conduit à la relation entre la cartographie et les formats fragmentés tels que les polyptyques ou les photomontages. Ensuite nous avons cherché de quelle façon les compositions internes des œuvres pouvaient exprimer celles de la ville, tant par le choix scénique du mur, que par la rythmique de la composition qui met le corps en et par la nécessité d'intégration qui est indispensable à ces deux ensembles compositionnels. Pour finir, nous avons établi des relations entre la surface de la ville ombre et lumière, et la surface picturale, nous amenant à redéfinir les questions de profondeur, mettant en avant qu'il s'établit alors un échange entre cette matière active qui tend à un devenir homme et l'homme à un devenir objet.

Mots clefs :

Territoire, Frontière, forme et identité, Fragment, module, Erotisme, continuité, Ligne et sens, Ombre, matière et temps, Parois, surface, profondeur, Montage et photomontage, Le corps en mouvement, Perception, représentation, Structure, composition et nœuds, Espace, lieu, Vide, plein et intermédiaire,

Université Paris 1- Panthéon-Sorbonne
UFR Arts plastiques et science de l'art

Master 2 Art de l'image et du mouvement
2012 - 2013

Perez Laetitia

Territoires

Composition et Plasticité

Sous la direction de Sicard Michel

Sommaire

Note d'intention

Introduction

Partie 1. Géopolitique de la coupe.

- I. Tranchage, prélèvement et frontière.**
- II. L'identité par la forme.**
- III. Abstraction, fragmentation et composition.**

Partie 2. Urbanisme multisensoriel, ou multidirectionnel.

- I. La ville, entre labyrinthe et confusion visuelle.**
- II. Du mouvement à l'expansion.**
- III. De la ville au polyptyque comme systèmes adaptatifs.**

Partie 3. Ville matière, ville tactile, ville interactive.

- I. Texture et surface picturale.**
- II. L'ombre de la ville : entre structure et épiderme.**
- III. Du devenir de la matière.**

Conclusion

Note d'intention

Ce mémoire est conçu comme une explication de mes travaux plastiques par leurs thèmes principaux. Il est évident que mes travaux sont une certaine 'critique' ou 'analyse' de l'espace urbain. Ainsi j'ai essayé de penser cet espace à la façon de mes travaux.

Ils sont la base qui m'a permis l'analyse urbaine qui va suivre. Ce sont eux qui ont fait émerger les concepts mis en jeu.

Introduction

Les villes sont souvent considérées comme dangereuses, nous retrouvons ces conceptions chez de nombreux écrivains, tel que Sartre dans *la Nausée* (dont le protagoniste a peur des villes, mais encore bien plus de la nature vorace) ; ou encore Doris Lessing dans *Le Carnet d'or* dont la ville prend part au sentiment oppressif vécu par Anna son héroïne. La ville est un lieu de mouvement, de foule, incontrôlable, néanmoins elle est aussi le lieu relativement clos (en tous cas qui limite ma vision) et protecteur qu'il ne faut pas quitter.

Les villes sont souvent fantasmées, comparées à la mer, faites de flux, tel que la définit Bachelard (poétique de l'espace). Elles sont des individus dotés de particularités propres, tant formelles que comportementales, tel qu'on les rencontre dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino.

Depuis toujours nous avons tenté de maîtriser ces territoires hostiles en les analysant par de rigoureuses descriptions, tant littéraires que graphiques (par la cartographie ou les relevés topographiques). Des contours et des itinéraires datés de Trente siècles avant J. - C. ont d'ailleurs été retrouvés. Livre de Marco Polo, qui sert de base onirique aux villes invisibles que composent le livre précédemment cité, pourrait être un des exemples des plus remarquables de description territoriale et sociale.

Avec l'époque moderne, et la connaissance approfondie du globe terrestre, la définition territoriale reste un domaine de recherche actif, toujours en quête de nouvelles technologies de pointe permettant de plus en plus de précision.

Nous pourrions peut être avancer l'hypothèse que ces besoins cartographiques ne cesseront pas tant que le développement urbain continuera son expansion, en effet selon

Pierre George¹ jamais autant de villes n'auraient été construites que depuis la révolution industrielle.

L'art s'est beaucoup intéressé aux questions urbaines, d'ailleurs ne dit-on pas qu'il est le reflet de la société. Sans remonter jusqu'à l'antiquité, et refaire une histoire de l'art, nous pouvons dire en tous cas, que nous retrouvons dans les compositions picturales de nombreux objets ou architectures reprenant les caractéristiques et les goûts de leur époque.

De nos jours l'art a beaucoup intégré l'urbanisme dans ses problématiques. Il s'est constitué en reportage et témoignage dans la lignée d'un Atget, ou encore il s'est intégré à la composition même des villes tel que les sculptures structurales de Richard Serra, on pense notamment aux sculptures exposées dans le jardin MOMA en 2007 (*Intersection II* 1992-93 et *Troqued ellipse IV* 1998) à l'occasion de l'exposition Forty Years.

Certains artistes ont même intégré les plans urbains et architecturaux à leurs compositions, tel que l'artiste française Julie Mehretu, ou tout simplement ont évoqué la ville par leur composition, comme Vieira da Silva.

Néanmoins, bien peu de recherches ont mené de front une analyse comparative entre les questions plastiques urbaines et celles propres aux arts plastiques.

Souvent la notion de territoire, lorsqu'elle est employée, définit les domaines même de l'art : « l'art contemporain un territoire en constante redéfinition »²

, ou bien il est question des lieux même de l'art (des lieux d'exposition), et de leurs relations avec le public (art contemporain et territoire). Et lorsque les réseaux sont évoqués c'est pour mettre en avant les coopérations entre les territoires (autorité territoriale) et les artistes en vue de dynamiser les villes, ou pour analyser des œuvres qui utilisent cette notion même, par exemple par un développement web qui joue sur la mise en réseau.

¹ Pierre, Geoge, 'Urbanisme', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010

² Yvane, Chapuis, Caroline, Col-Seror, Zahia, Rahmani, 'Art contemporain et territoires', dir :, jeudi 66 novembre 2008, INHA,

Quant à la notion de limite, elle évoque la plupart du temps celles de l'art lui-même dans son évolution, à savoir : pouvons-nous aller plus loin que les ready made ou les performances ?

Lorsque ces domaines se croisent réellement, c'est principalement lorsque l'urbanisme utilise un langage propre aux compositions artistiques pour se décrire, et inversement quand l'art utilise des définitions propres à l'architecture.

C'est ce croisement qui animera tout cette recherche. Ce qui m'intéresse dans les villes, ce sont leurs compositions et leurs structures. J'ai longtemps cherché comment les exprimer par le biais de ma pratique.

Au tout début des réflexions menées sur mon travail, je le considérais uniquement plastique et compositionnel. Je me suis toujours défendue d'y insuffler un quelconque message politique, ou autre. J'ai toujours pensé ne devoir m'interroger que sur l'art lui-même, ou plutôt sur sa structure formelle, ses compositions et sa plastique afin de trouver de nouvelles formes d'expressions.

Néanmoins, il me semble indispensable d'ancrer mon travail dans des problématiques contemporaines. Qu'elles soient liées à l'art contemporain ou tout simplement au monde qui nous environne.

Mais avec mes travaux compositionnels, basés sur le cadrage, l'abstraction, la représentation et sur la recontextualisation en polyptyque, je ne voyais pas bien comment parler du monde lui-même.

Le seul mot un peu significatif qui s'est imposé de lui-même était celui de « frontière » dans son rapport au cadrage, ainsi que celui d'intermédiaire pour cette situation indéfinie du mur ou de l'espace, ce no man's land qui marque sa séparation.

C'est ainsi que m'est apparue une direction sur laquelle développer ces questions plastiques tout en les ancrant dans les problématiques actuelles, c'est à dire le monde dans ce qu'il a de formel, par ses coupes et ses assemblages. Soit comme des formes découpées et réassemblées, en continuelle redéfinition : comme matière de flux

organique migratoire, comme une succession d'urbanismes sauvages qui recouvre toujours tout et plonge le monde visible dans un chaos de formes dissemblables, discordantes associées de force.

Cette direction prise dans mes recherches prend tout son sens lorsqu'on prend connaissance des origines de mes compositions. Toutes celles réalisées au cours de ces deux années de master ont pour sujet réfèrent le Portugal, pays dans lequel je passe au minimum un Mois par an, une part de ma famille étant lisboète. Plus précisément, je suis particulièrement inspirée par des villes telles que Lisbonne, Sintra, Setubal et Tomar, non pour leurs monuments historiques, mais pour leur urbanisme particulier et similaire. Leurs vieux quartiers sont caractérisés par l'étroitesse des rues, l'accumulation des immeubles sur l'espace horizontal et vertical : la ville s'étend même dans les airs par endroit, utilisant ces espaces pour suspendre les cordes à linge, et les décorations qui relient les immeubles et leurs habitants entre eux.

Toutes les villes m'inspirent par la particularité de leur développement urbain. Mais aussi par leur ressemblance : tout est accumulation du neuf sur l'ancien, presque des couches archéologiques, de lignes et structures superposées et accumulées. Mais pour le moment j'avoue que les villes portugaises m'inspirent pour la confusion qu'elles offrent à mon regard. Tout fusionne, tout se lie, tout se confond, tout est désordonné. Un labyrinthe de lignes (surtout par les quartiers de l'Alfama et du Chiado).

Ainsi s'oriente mon travail vers les notions de territoire (frontière, limite), d'urbanisme, et de matière.

Aussi, ce travail parle-t-il de moi et de mon approche, de ma compréhension ou non compréhension de ce monde uni dans la mondialisation par ses flux et reflux de migration, et pourtant divisé. Une division : une coupe : une forme. Peut-être parle-t-il aussi de ma recherche personnelle et identitaire au sein d'une ville que je connais un peu, mais que je voudrais posséder. Ou plutôt qu'elle me possède, de la même façon que je suis parisienne.

Ainsi je soumets l'hypothèse que les compositions picturales et leurs problématiques formelles et compositionnelles sont proches des problématiques de géopolitique (ou

géographique, mais dans le sens où elle inclut la sociologie) actuelles : c'est à dire la définition des frontières et des territoires en lien avec la mondialisation, expansion urbaine sauvage des villes, flux de circulation et migratoire.

Ainsi la toile (ou plutôt le polyptyque) est un monde, sa composition est frontière et rythme, et sa matière tout un système immersif.

Il m'est apparu que la peinture peut être une recherche sur le monde actuel de par ses enjeux plastiques. Ce que je veux dire c'est que la recherche compositionnelle, picturale, plastique et autre, peuvent être en fait une réelle recherche sur le monde et son fonctionnement.

Mes compositions sont issues d'une longue recherche de recadrage et de recadrage puis d'assemblage, ainsi que d'une recherche sur le travail de la matière. Ce que je recherche ne se limite pas à la toile mais s'ouvre au monde dans ses conceptions formelles. Lorsque je cadre mes compositions et qu'ensuite je cherche à les assembler, il pourrait s'agir d'une réflexion sur la question de territoire et de sa validité dans ce monde mondialisé. Comprendre comment peuvent se lier des territoires, ou comment ils restent réfractaires à l'ouverture mondialisée, si nous mangeons tous dans les mêmes chaînes de snack, nous sommes pourtant marqués par des sociétés et des façons de penser différentes. Lorsque je suis touchée, ou troublée par un événement visuel qui surgit devant mes yeux, c'est toujours par des zones ou les objets se croisent et s'entremêlent pour former autre chose, comme les nœuds créés par les villes superposées, par leur fusion et la perte à l'endroit des nœuds de l'identité première et individuelle des éléments. C'est aussi le croisement des cultures et de la création d'une nouvelle société sur d'anciennes.

Afin de mettre en évidence toutes les problématiques que nous avons soulevées, ce travail établira un cheminement (tressage ou nœud, croisement) entre diverses disciplines, bien sûr l'urbanisme et l'histoire de l'art, mais principalement la philosophie sans laquelle je n'aurais jamais pu penser les territoires, les lignes, la perception et bien d'autres notions que nous aborderons au cours de cette recherche. En outre, littérature s'est imposée d'elle-même. Mais ces domaines de recherche ne s'arrêtent pas là, nous pouvons y ajouter le cinéma et son histoire qui m'ont aidés à penser les montages

d'images, puis l'ethnologie pour la connaissance de l'homme qu'elle apporte, et enfin l'architecture à laquelle j'ai emprunté beaucoup de notions descriptives.

Mon travail plastique préexistant à ma recherche théorique, ce sont ses problématiques qui ont défini l'ordonnement de ce travail.

En premier lieu nous questionnerons le travail de découpe et de recadrage dans leurs relations à la délimitation des territoires, celle-ci étant caractérisée par un besoin identitaire.

Ensuite nous analyserons la ville comme une composition qui entre en résonance avec les compositions structurales de mes travaux ainsi qu'avec le choix de leur mise en espace.

La dernière partie sera consacrée au choix matériel propre à mes travaux, c'est-à-dire au pastel à l'huile noir et blanc, que nous mettrons en relation avec la nature structurante de l'ombre des villes et leurs caractéristiques immersives.

Partie 1. Géopolitique de la coupe

Introduction de la première partie :

De la ville en générale, qui animera cet essai, nous établirons tout d'abord un recul afin de nous intéresser à la notion de territoire, et principalement de leur délimitation.

Ce qui entretient un lien important avec la première phase de mon travail, qui est la manipulation photographique : le recadrage, la découpe, les formes nouvellement extraites et leurs assemblages.

Ce moment de ma pratique correspond à l'étape préparatoire de mon travail. De même que les dessins préparatoires présentés par Daniel Arasse, dans son livre sur le détail³, qui « détaillent » les formes (dans le sens de la précision et de l'isolation de la forme) dans le but de les étudier et de les réutiliser ensuite dans un assemblage plus grand, constituant un tableau.

Cet acte détaillant peut aussi se comparer à la création de territoire, tel que la définit Jean-Claude Lemagny : « dans son origine toute photo est découpe d'une portion d'espace et projection en image d'une pensée regardante qui s'approprie un morceau du monde. »⁴ Ainsi un prélèvement photographique sur un espace peut être considéré comme la formation d'un territoire.

Cette mise en relation n'est pas abstraite ou le fruit du hasard, puisque le tracé de frontière est l'acte formel par excellence. Comme l'évoque Deleuze dans *L'Anti Œdipe* « la machine territoriale est donc la première forme de socius, la machine d'inscription primitive... »⁵

³ Daniel, Arasse, (1992), *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, éd. Flammarion Paris, 2008, p.133.

⁴ Jean-Claude, Lemagny, *L'Ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, éd. Armand Colin, Paris, 2005, p.146.

⁵ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'anti-Œdipe*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, Paris, 1973, p.165.

La délimitation de territoire est en effet un choix politique de création de forme à partir de formes préexistantes, sur un fond préétablie.

De même que le relevé cartographique est un relevé de trait et de forme, qui révèle l'identité d'un territoire, définissant ce territoire par sa forme, comme le portrait définit l'identité d'une personne, tel que le suggère Louis Marin par le titre de son article "La Ville dans sa carte et son portrait".⁶

Nous pouvons établir des liens entre les notions d'espace et de dessin par cette citation de Perec « L'espace commence par des signes tracés sur une page blanche »⁷, ce qui aboutit à une relation directe et interdépendante entre elles, car l'espace ne pourrait exister sans quelques contours pour le signifier, de même le dessin n'existerait pas sans un espace sur lequel s'inscrire.

Ce que nous pouvons approfondir avec cette conception du contour identitaire que met en avant Merleau-Ponty dans *Le Doute de Cézanne* « ne marquer aucun contour serait enlever leur identité aux objets ».⁸ Ce qui par ailleurs est en contradiction avec ce que nous dit Roland Barthes de la photographie dans *La Chambre claire*, pour ainsi dire que celle-ci ne reflète pas l'identité des hommes car elle ne révèle que leur forme et non leur âme.⁹

Dans un premier temps nous analyserons les relations établies entre la limite et la délimitation, le cadrage et la prise de vue, la coupe et l'extraction. Ensuite nous aborderons la forme extraite dans sa relation au concept identitaire. Enfin, nous analyserons ces fragments dans leurs relations entre eux, dans leurs assemblages.

⁶ Louis, Marin, De la représentation, éd. Gallimard, le seuil, Paris, 1994, p.205.

⁷ Georges, Perec, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, (1975), éd. Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2008, p.26.

⁸ Maurice, Merleau-Ponty, ' Le Doute de Cézanne' in Œuvre, éd. Gallimard, Coll. Quatro, Paris, 2010.

⁹ BARTHES, Roland, La Chambre claire, (1980), éd. Gallimard Le Seuil, col. Les Cahiers du cinéma, Paris, 2007.

I. Tranchage, prélèvement et frontière

De nombreux rapprochements entre les notions de frontières, de limites, de coupe, ont été établis. Notamment par Deleuze dans son analyse du cinéma, ou par Michel Foucher dans *L'Obsession des frontières*.

Néanmoins ces domaines restent relativement éloignés. Ce qui m'intéressera ici tout particulièrement sera de les mettre en relation. Et précisément, dans ce premier chapitre il sera question d'analyser l'acte de frontière, et plus particulièrement dans sa forme plastique. C'est-à-dire de le mettre en parallèle avec ce qui fait acte de frontière dans la phase préparatoire de mon travail.

Il s'agira donc d'établir des relations entre l'abstraction-extraction, entre l'extraction et la limite de territoire. Ainsi que d'analyser ce territoire comme extraction en-soi. Ou encore, d'établir des liens entre le fait de tracer les limites d'un territoire et celui de recadrer une photo par Photoshop.

(De même la frontière délimitant un territoire : on ne délimite que du plein, le vide délimité devient par la délimitation plein.)

Ainsi, si la frontière s'analyse en acte, il paraîtrait insensé de ne pas lui trouver un caractère charnel.

Comme le dit Daniel Pennac dans son *Journal d'un corps*, « l'homme focalise »¹⁰ et voit le monde dans un cadre, ainsi je me propose d'analyser ce cadre, d'y entrer, de le ressentir...

¹⁰ Daniel, Pennac, *Journal d'un corps*, éd. Futuropolis, Paris, 2013, p.36

a. *A la limite de la frontière*

Selon Hubert Damisch, le trait (fenêtre jaune) tracé sur une feuille est ‘un contour suffisant’ pour circonscrire, et donc suffisant pour définir une figure, il est donc déjà une limite, et par la même territoire. Tel que le dit Deleuze « c’est la marque qui fait le territoire ».¹¹ Idée que nous pouvons retrouver dans l’œuvre Bahrain I d’Andréas Gursky, dans laquelle le territoire se signifie uniquement par des lignes. (fig. 1)

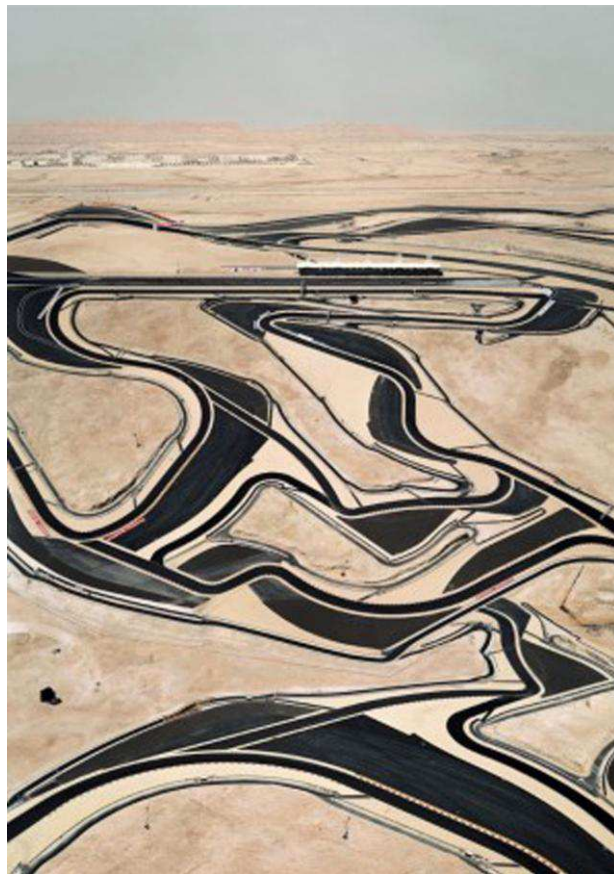


Fig. 1. Andras Gursky. bahrain I. 2005

¹¹ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, 1980, p.388.

Une frontière est une barrière géopolitique, concrétisant la fragmentation et la partition du monde. Elle se calcule en chiffre, définissant sa taille en kilomètre et son coût. C'est une ligne relativement imaginaire qui contrôle les marchés financiers, les échanges de capitaux, de flux et de personnes. Concept qui serait contraire à l'économie libérale qui vise 'le sans frontière' pour fluidifier toutes les sortes d'échange.¹²

Deleuze définit le cadrage comme « la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires. ».¹³ Selon Bonitzer chaque prise de vue (au cinéma) est un cadrage sur le monde. Ou bien, nous pouvons considérer le cadre selon la conception d'André Bazin qui ne fonctionne pas comme le cadre du tableau, mais comme un cache¹⁴ : c'est-à-dire que le cadre du tableau sert à contenir le tableau, et que rien n'existe en dehors, alors qu'au cinéma le monde est présent mais caché. On peut aussi concevoir qu'une image est composée de plusieurs cadres les uns dans les autres.¹⁵

On pense ici au Territoire de Raoul Ruiz, principalement le moment où les protagonistes perdus se retrouvent face à une carte de la forêt qui la montre comme un recommencement infini : la forêt dessinée comme une tête est entourée d'une même forêt elle-même entourée par les mêmes limites, ainsi soit la forêt est infinie soit elle est le monde et l'univers réunis duquel on ne peut se soustraire. Seulement, ici les cadres ne fusionnent pas, ni ne se croisent. (fig. 2)

Le cadre ou la frontière dans cet exemple précis « assure une déterritorialisation de l'image » dans le sens où elle est, quoi qu'il arrive, il ne semble pas pouvoir s'établir de communication entre les différentes zones.¹⁶

¹² Michel, Foucher, *L'Obsession des frontières*, (2007), éd. PERRIN, col. Tempus, Paris, 2012, p.10.

¹³ Gilles, Deleuze, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, (1983), éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1996, p.23.

¹⁴ Pascal, Bonitzer, *Le Champ aveugle*, éd. du cinéma, 1999, p.88.

¹⁵ Gilles, Deleuze *op. cit.*, p.25.

¹⁶ *Ibid*, p.27.



Le Territoire

(THE TERRITORY)

un film de Raoul RUIZ

Fig. 2. Raoul Ruiz le territoire, affiche du film.

Le tableau peut être considéré comme objet cadrant marquant, avec ou sans cadre, une délimitation entre le lieu du tableau et le lieu d'exposition. C'est ce que nous remarquons de manière générale lorsque nous parcourons une exposition, comme nous pouvons le voir dans cette vue de l'exposition de Richter à Beaubourg, dont les tableaux abstraits marquent leur indépendance avec le lieu de manière significative. On peut aussi partir du principe que le tableau est un lieu en soi, car il délimite un environnement. Le tableau se fait territoire, potentiellement pénétrable, comme le montrent les images de Pollock, que nous a laissées Namuth, dans lesquelles nous voyons le peintre passer de l'espace extérieur au tableau à l'espace intérieur.¹⁷(fig. 3)

¹⁷ Hans, Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, 1978, éd. Macula, 1994.



Fig. 3 Pollock photographié par Hans Namuth, 1950.

Il peut donc à son tour être considéré comme une frontière, si nous nous concentrons sur sa tranche, son bord, sa limite.

Le cadre de Marin, dans *De La Représentation*, est nécessaire à la compréhension du tableau : « le cadre est l'ornement du tableau, mais c'est un ornement nécessaire et une des conditions de de la contemplation, de sa lecture et, par-là, de son interprétation. »¹⁸

Le tableau n'est qu'un objet, qui ne devient tableau que dans sa théâtralisation garantie par sa mise en espace et par sa mise en cadre. Mais par là nous parlons autant de vrais cadres ajoutés aux tableaux, que de la limite même, imposée par l'épaisseur de l'objet-œuvre ou par le sujet du tableau. Posée sur un espace vierge toute délimitation spatiale joue le rôle de cadre. L'espace vierge qui marque cette césure ou rupture entre les deux espaces, pouvant dans ce sens, être tout aussi bien un tableau suspendu en l'air. L'œuvre *Macula* de John Cornu allant dans ce sens. (fig. 4)

¹⁸ Louis, Marin, 'Figures de la réception dans la représentation moderne en peinture' in *De la représentation*, éd. Gallimard, le seuil, Paris, 1994, p.316.

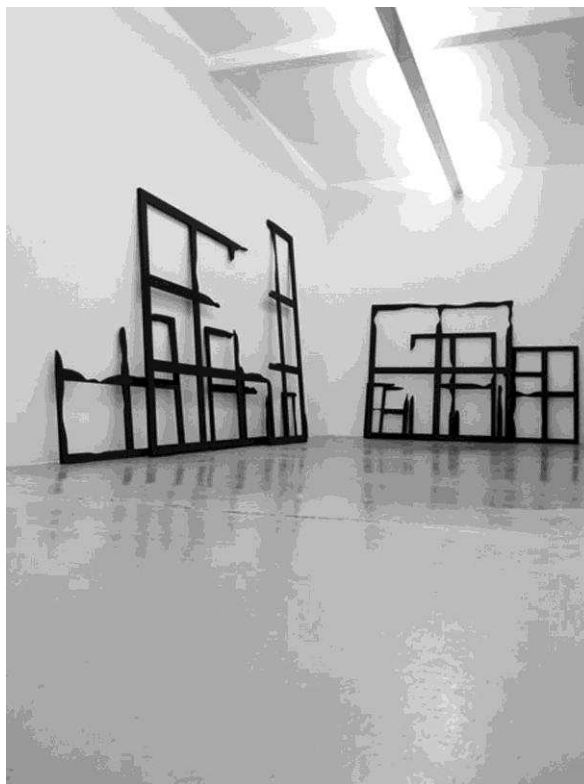


Fig. 4. John Cornu.Macula.2008

De plus suivant son raisonnement le cadre permet de focaliser le regard, il est donc nécessaire à la constitution du sens.

Deleuze considérait d'ailleurs le cadre comme nécessaire à l'illusion, comme moyen d'isoler la composition, et il était révélateur d'un point de vue sur la nature comme à la recherche d'un motif.¹⁹

Ce qu'il oppose aux conceptions de composition et de cadre propre à l'œuvre de Mondrian, « dans une abstraction de type Mondrian, le tableau cesse d'être un organisme ou une organisation isolée, pour devenir une division de sa propre surface, qui doit créer ses relations avec les divisions de la 'chambre' où il va trouver place : c'est en ce sens que la peinture de Mondrian n'est nullement décorative, mais architectonique, et quitte le chevalet pour devenir peinture murale.»²⁰ Comme nous pouvons le voir sur la

¹⁹ Gilles, Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, 1981, éd. du Seuil, col. L'ordre philosophique, Paris, 2002, p.101.

²⁰ *Ibid.*

représentation ci-après, l'atelier se structure par les œuvres, ou espaces picturaux, qui y sont accrochés, lui-même devenant une composition tridimensionnelle. (fig. 5)

Conception qui vient elle-même en opposition à celle de Bacon sur le contour (indispensable selon lui), qui est la limite commune entre la forme (l'interne) et le fond (externe)²¹. Ce qui ne veut pas dire qu'il oppose la forme et le fond, car cela signifierait une plus grande importance de l'un par rapport à l'autre, mais seulement un intérieur de la forme et un extérieur : positif négatif. Néanmoins, la ligne peut être sa propre forme et son propre contour, son propre sens. Elle peut être la forme qui cerne une masse intérieure, elle en devient donc frontière si on se fie à cette citation : « quant au contour, la ligne n'en délimite aucun, elle n'est jamais le contour de quelque chose, soit parce qu'elle est emportée par le mouvement infini, soit parce que c'est elle seulement qui possède un contour, tel un ruban, comme la limite du mouvement de la masse intérieure. ».²²



Fig. 5. Mondrian .reconstitution de son atelier rue du départ 1926

²¹ *Ibid*, p.115.

²² *Ibid*, p.121.

Mais dans les deux cas, celui de Mondrian ou de Bacon, le cadre ou le contour ont la même vocation. C'est un lieu transitionnel, une limite conçue d'un point de vue externe à la figure. Il ne s'agit plus d'affirmer uniquement une forme centrale, mais les deux formes de chaque côté de la tranche. Il n'y a plus dans ces conceptions d'opposition entre la forme et le fond, car tout est forme. L'exposition de Daniel Buren, *Le musée qui n'existait pas*, joue tout à fait sur ces formes formées de chaque côté. (fig. 6)

C'est une conception que l'on peut retrouver chez Marin sur le circuit physique qui cerne, et fait frontière : les points de départ et d'arrivée seraient conçus comme des points de limite ou frontière, des lieux de rassemblement ou de dispersion. Les trajets aller-retour « mettant l'accent sur une spatialité réversible bidirectionnelle ».²³



Fig. 6. Buren. Le musée qui n'existait pas en 2002. Au centre Pompidou

Ce monde qui serait uniquement composé de formes fragmentées, est mis en avant par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie* à propos du cadre en l'architecture. Selon leur théorie l'art commencerait avec la maison, et l'architecture serait un assemblage de plan dans l'espace tridimensionnel : « c'est pourquoi on peut la

²³ Louis, Marin, 'manifestation, cortège, défilé, procession' in *De la représentation*, éd. Gallimard, le seuil, Paris, 1994, p.50.

définir par le ‘cadre’, un emboîtement de cadres diversement orientés, qui s’imposa aux autres arts ». ²⁴ Ce qui leur permet d’introduire Bernard Cache et ses figures ‘cadrantes’ tel que les murs, fenêtres.

Mais le monde en soi est fait de cadre, ce n’est pas seulement réservé aux domaines compositionnels (architecture, arts). Selon Le Corbusier l’univers repose sur un plateau bordé d’horizon. ²⁵

Le cadre est ce qui cerne, et comme toute cerne il définit, il est donc synonyme de sens, mais c’est aussi un tort que de tout cerner. Les formes et les notions sont ‘infinies’ donc les cerner c’est les limiter, soit limiter leur portée. ²⁶ Ce qui rejoint l’idée d’un univers conçu comme un espace limité, ce qui s’oppose à ce qu’il soit infini. La frontière est donc ce qui permet de définir les territoires.

Dans la conception de la naissance des formes dans la pensée chinoise, expliqué par François Cheng celles-ci naissent du sans forme, du vide, ce vide est relatif au tao, qui dans la mesure du pensable, ne pourrait donc pas être nommé car il est le rien absolu d’où naissent les formes. Chercher à le déterminer ce serait lui donner une cerne, une limite une frontière, le déterminer donc comme quelque chose de fini, alors qu’il est infini, c’est lui enlever une part de sa profondeur.

A l’inverse, si l’on peut dire, Deleuze analyse le langage comme limitant le sens, mais permet aussi d’outrepasser les limites et les restitue à l’équivalence infinie d’un devenir illimité. ²⁷ « Le sens n’est jamais seulement l’un des deux termes d’une dualité (...), puisqu’il est aussi la frontière, le tranchant, ou l’articulation de la différence entre les deux, puisqu’il dispose d’une impénétrabilité qui lui est propre et dans laquelle il se réfléchit... ». ²⁸

²⁴ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, 1991, éd. Les Editions de Minuit, Paris, 2005, p.177.

²⁵ Le Corbusier, *Le Poème de l’angle droit*, éd. Tériade, Paris, réédition d’un ouvrage en serie limité fait en 1955, p.29.

²⁶ François, Cheng, *Vide et plein, langage pictural chinois*, éd. du Seuil, Paris, 1979, p.28.

²⁷ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1969, p.11.

²⁸ *ibid*, p.41.

En art, lorsque nous exprimons une forme qui serait isolée d'un contenu logique, nous disons que la composition est abstraite. Dans mon travail je dirais que la composition est extraite. L'abstraction tend à supprimer du sens, elle enlève du contenu, alors que l'extraction définit du plein, dans les deux sens, (car elle est cette limite posée sur le monde défini par son extérieur et son intérieur).

b. *La frontière comme système d'extraction.*

Idéalement une frontière serait une limite prenant en compte autant ce qui se trouve en son sein, que ce qui se trouve de l'autre côté. D'ailleurs, elle ne devrait pas avoir de milieu, elle devrait juste être la bordure entre deux réalités, deux formes ou deux entités. En fait, c'est elle qui devrait être un milieu entre deux formes.

Néanmoins, de nos jours une frontière est avant tout une barrière vécue de chaque côté comme protectrice et isolante. Elle est une bordure, avant d'être un centre. Elle se vit de l'intérieur, même dans les pays dont les frontières mitoyennes sont dites ouvertes, tel que dans l'Union européenne.

Parce que le chez soi ne préexiste pas, il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité.²⁹ Ce qui pourrait, dans un certain sens, faire écho aux œuvres du designer Absalon, tel que *Oell n°4*, qui fait partie de sa série sur les espaces minimums habitables. (fig. 7)

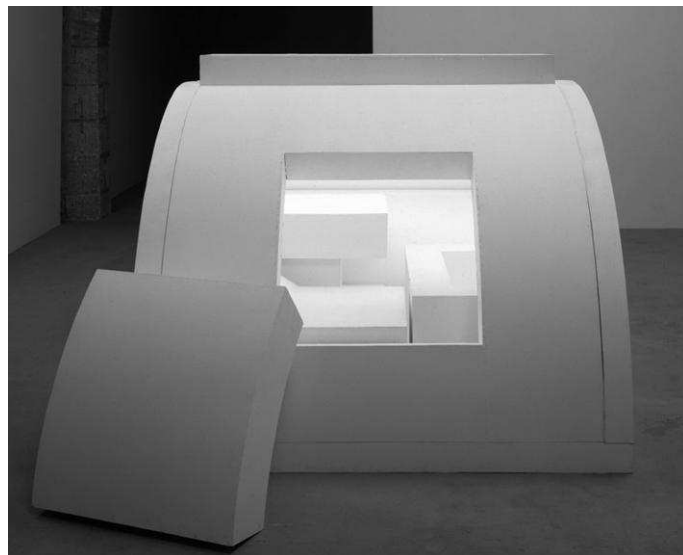


Fig. 7. Absalon. *Oell n°4* 1991.

²⁹ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, op. cit., p. 382.

Une frontière, un territoire est une zone spatiale prélevée de sa composition globale qu'est le globe terrestre ou l'univers à plus vaste échelle. De l'intérieur, on a fait en sorte de rendre ce territoire indépendant, de le différencier de son entourage. On l'a élevé au rang de monde, il est devenu une totalité, un tout. Il est donc un recadrage serré d'un fragment de planète, qui a été extrait du reste. Devenant un tout, il ne peut se concevoir comme fragment.

Il en va de même avec les cadrages et recadrages photographiques. Ils coupent le monde afin de recréer un tout autonome. Celle-ci définissant un espace dont la composition n'a besoin de rien de plus pour fonctionner, comme dans la photo *Quai de Lyon* de 1930-40 d'Antoine Demilly et Théo blanc. On peut d'ailleurs établir un rapprochement entre le *Dettaglio* analysé par Daniel Arasse, qui permet d'isoler une partie du tableau en vue de la conserver isolée et indépendante : « il est la trace ou la visée d'une action qui le détache de son ensemble. »³⁰. Le détail peut donc être considéré comme délimitation et donc à terme comme extraction. Le détail ici étant considéré comme extrait car il est conservé. Comme nous pouvons le voir dans ces travaux personnels, qui sont la notion même d'extraction, étant d'ailleurs réalisé par l'outil sélection de Photoshop. (fig. 8)



Fig. 8. Laetitia Perez, *Sans titre*, 2012

³⁰ Daniel, Arasse, (1992), *Le Détail*, pour une histoire rapprochée de la peinture, éd. Flammarion Paris, 2008, p. 233.

Nous retrouvons le concept de création par le prélèvement, ou par acte de bricolage³¹, dans *Les Caractères* de La Bruyère, que Roland Barthes analyse comme un ensemble de prélèvements et d'extractions, réutilisés et réassemblés.³² De même, il dit que ce livre est un livre de fragment ; cette forme littéraire qu'est le fragment est effectivement proche de cette extraction par un recadrage rapproché.

Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (P.11) analyse la photo comme le nouveau moyen le plus fiable pour reproduire le monde, et donc pour aller plus loin, le meilleur moyen de faire des croquis préparatoires, de croquer le monde.³³

Et d'ailleurs qu'est-ce qu'un croquis, si ce n'est l'extraction de forme prélevée au moyen de techniques classiques, dans le but de les conserver dans leur individualité, afin de les réutiliser dans des assemblages compositionnels autres, ou de juste les préserver.

En allant plus loin, on peut dire que bientôt la photo comme système extracteur/extractif permettant l'analyse visuelle, sera remplacé par les scanner 3D, qui permettront d'isoler un objet tridimensionnel de son environnement. Ce qui serait intéressant à développer pour le tracé des frontières, ainsi que pour les prises de vue photographiques. Faudrait-il dans ce cas ne scanner que les territoires développés dans leurs urbanités, où devrait-on y associer la partie de ciel et de profondeur terrestre qui leur est associée ?

Le fragment par prélèvement est une idée que nous pouvons associer à la recherche compositionnelle littéraire qu'a entreprise Perec dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Dans lequel des événements ont été extraits afin d'en constituer un arrêt des images littéraires, coupés de toute narration. La différence entre ce genre d'exercice et la photo, est que le temps de la photo, bien que montrant du mouvement par un certain flou,

³¹ Claude, Lévi-Strauss, "La Pensée sauvage", in *Œuvres*, éd. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 597.

³² Roland, Barthes, *Essais critiques*, 1963, éd. du Seuil, Col. Points, série Essais, Paris, 1981, p. 231.

³³ Walter, Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, col. Petite Collection, Paris, 2011, p. 11.

est figé, statique. Alors que le temps de l'écriture défile, circule, comme les événements eux même, dans le temps réel.

Dans *L'Imaginaire*, Sartre différencie la réalité et les images, en expliquant que ces dernières ne sont pas localisées dans l'espace réel.³⁴ Mais les frontières créent comme nous l'avons vue des zones délocalisées, déterritorialisées. Ainsi les images comme les zones extraites, tel que les territoires, sont-ils de même consistance ?

L'image est un prélèvement effectué par les mouvements oculaires, de même que le territoire est un prélèvement effectué par le corps en acte. On peut-on dire que l'image est définie par les limites de la vue, que ce sont ses bords qui détaillent l'image. Ainsi le territoire serait issu d'une frontière en acte.

³⁴ Jean-Paul, Sartre, *L'Imaginaire*, 1940, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2010, p. 171.

c. *La brutalité de la coupe*

Chaque frontière, chaque limite est le résultat d'un acte tranchant. D'une frontière en acte, qui crée une séparation nette, une déchirure, une coupe. Cette brutalité, ou rupture se ressent d'ailleurs dans tous types de photomontages dont les fragments ne fusionnent pas, tel que nous pouvons le voir avec le collage de Picasso *La Bouteille de vieux marc* de 1913. (fig. 9)

Selon Daniel Arasse : « le détail « présume un sujet qui " taille " un objet » ; la « production de détails dépend d'une action explicite d'un sujet sur un objet » et le mot détail « manifeste un programme d'action [...]. Sa configuration dépend du point de vue du " détaillant " ». ³⁵ Dans ce sens, l'acte de détail, donc d'extraction, qui est l'acte de frontière par excellence, est un acte de taille, de tranchage, de coupe.

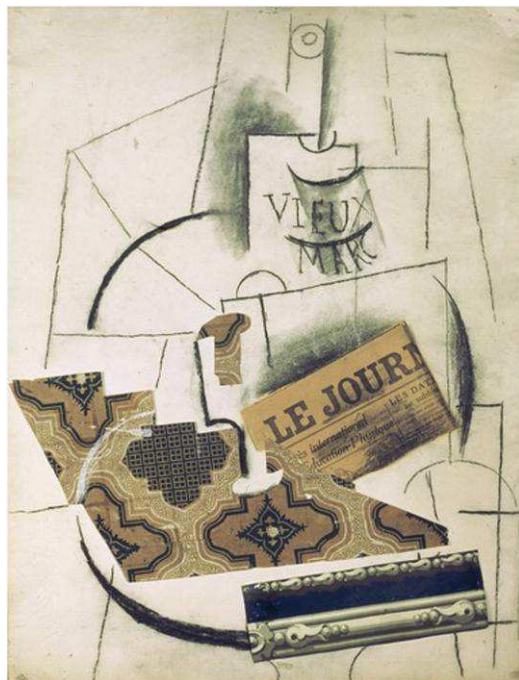


Fig. 9. Picasso Pablo. La bouteille de vieux marc.1913.

³⁵ Daniel, Arasse, op. cit., p.13 : l'analyse de Daniel Arasse du texte de Omar Calabrese, *L'eta neo-barocca*, Rome –Bari, Laterza.

L'utilisation par Deleuze dans *L'Image mouvement* et par d'autre (Bonitzer, et tout le monde du film) des termes 'découpage' est courant pour ce qui est de définir les plans. Deleuze approfondit, (comme nous l'avons dit plus haut,) que les cadres sont soit géométriques, par leur composition structurelle, soit physiques par leur dynamisme. Ainsi ils sont physiques, donc actifs. Se faisant sur une matière vivante (ou mouvante) : « tantôt le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent ». ³⁶ Nous pourrions dire en suivant cette réflexion que les structures cadrantes installées dans un espace tridimensionnel, tel que l'œuvre d'Esther Stocker *What kind of objects are those that we presuppose?*, (fig. 10) pourraient être considérées comme des cadres qui opèrent directement sur la matière vivante des spectateurs. Ce qui rejoint l'idée que le désir d'entaille vient du plaisir de surmonter une résistance objective. Joie d'imprimer son projet dans la matière. ³⁷ Suivant l'exemple précédent la matière inscrite serait les corps eux-mêmes.



Fig. 10. Esther Stocker. Installation *What kind of objects are those that we presuppose*. 2005

³⁶ Gilles, Deleuze, *Cinéma 1*, op. cit., p.24, 25.

³⁷ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté, essais sur l'imagination de la matière*, 1947, éd. José Corti, Paris, 1992, p. 41 : reprise d'une l'analyse de Georges Blin.

La coupe ne peut être brutale que considérée dans sa relation à l'ensemble dont elle a été séparée. Ainsi, quoi de plus brutale qu'une œuvre qui exprime l'absence, tel que travail de Boltanski est caractérisé par le poids brutal laissé par l'absence physique des êtres qu'il évoque. Ce qui se ressent particulièrement dans *Personnes*, œuvre présentée au Monumenta 2010.

Le désir d'entaille définit par le théoricien Georges Blin, comme une certaine forme de notre sadisme, pourrait expliquer d'un autre angle le besoin de fragmenter le monde.³⁸ Ainsi il pourrait s'agir d'une volonté « Une sorte de sur-ça contre quoi nous voulons exercer nos forces, non seulement dans l'exubérance de notre trop-plein d'énergie, mais dans 'exercice même de notre volonté incisive, de notre volonté amassée sur le tranchant d'un outil. ».³⁹

Un sadisme ayant besoin de s'exercer sur quelque chose, avec l'ouverture du monde physique au virtuel, nous pourrions donc considérer comme relevant de cette névrose les découpes faites avec Photoshop. L'intégration du monde virtuel, au réel dans l'inconscient, permet d'assouvir ses désirs et besoins (perversion, sadisme et autre) en tout légalité. Le virtuel étant sans matière propre, ne porte pas à conséquence (Tel qu'on voit se multiplier sur la toile des attaque ouverte et directe envers des personnes)

Des outils mis en évidences par Leroi-gourhan, tel que les percussions posées comme le couteau qui fait une entaille peu dynamique, les percussions lancées comme la taille à coup de serpe qui fait une taille imprécise mais énergique, les percussions posées avec percuteur comme la taille au burin qui se fait par pose du burin à un endroit précis et propulsion d'énergie par le marteau ; nous pourrions rapprocher la découpe numérique du troisième groupe : d'abord on pose le cadrage, ou on pose l'outil sur la zone à découper ; puis ensuite on lance la découpe.⁴⁰

Quel que soit son mode opératoire l'acte de coupe, de frontière, prend acte sur une matière, on pourrait dire que par cet acte l'homme donne le statut de corps aux objets

³⁸ *Ibid*, p.38.

³⁹ *Ibid*, p.38, 39.

⁴⁰ *Ibid*, p.44.

découpés. Ce que nous pouvons rapprocher des actions de Saburo Murakami, du mouvement Gutai, qui dans *La Traversée* de 1956 passe à travers des cadres de papier blanc, les déchire en y imprimant sa trace corporelle. (fig. 11)



Fig. 11. Murakami Saburo *La traversée*, 1956

Ainsi, la coupe est toujours charnelle, et renvoie à son propre corps, cette frontière infranchissable. Ce que nous pourrions relier à certaine œuvre de Body art, tel que l'action de Gina Pane *Escalade non-anesthésiée* de 1971, qui question ce corps limite, ou encore *Action sentimentale* de 1973. (fig. 12)

Mais, s'il s'agit d'un acte nécessaire à l'individualité il est néanmoins contesté par la recherche de continuité et le besoin de sexualité. Selon Georges Bataille seul l'être aimé « peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus. »⁴¹ ce qui finalement semble rejoindre ce qu'explique Platon à ce sujet dans *Le Banquet*, il analyse ce besoin par le mythe des

⁴¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, 1957, éd. Les Editions de minuit, col. Reprise, Paris, 2011, p.18.

Androgynes, supposer être les êtres entiers regroupant les deux parts d'une entité, c'est cet entier que les personnes recherchent dans la sexualité.⁴²



Fig. 12. Gina Pane. Action sentimentale. 1973

Ainsi l'homme dans son désir de possession et d'individuation se découpe, crée des frontières entre lui et le reste du monde, une des étapes étant la frontière territoriale. Mais cela lui cause un manque certain, ce qui le pousse à rechercher la continuité avec les autres corps.

Dans *L'Anti Œdipe*, Deleuze analyse le monde et son système comme un ensemble de machines coordonnées, qui se définissent par des coupures. L'homme comme toute machine est « en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (hylè) dans lequel elle tranche. »⁴³

⁴² Platon, *Le Banquet*, éd. GF Flammarion, Paris, 2005, p.116.

⁴³ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I, L'anti-Œdipe*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, Paris, 1973, p.43.

Deleuze ajoute qu'en fait il existe deux types de machines celles qui fonctionnent par coupure, et les autres par prélèvement (deux types de machines distinctes, ou plutôt deux types de mécanismes : ceux qui coupent et détachent concernent les flux continus et renvoient aux objets partiels ; et ceux qui coupent et prélèvent concerne les chaînes hétérogènes, et procèdent par segments détachables, stocks mobiles, comme des blocs ou des briques volantes (elles même composées d'éléments hétérogènes). En art contemporain ce mécanisme a été développé dans l'œuvre *Cloaca* de Wim Delvoye, réduit dans sa forme la plus classique qu'est l'appareil digestif.

On pourrait donc établir un lien entre l'acte de coupe et de prélèvement, donc du prélèvement extraction comme acte de coupe (: « Il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (le sein –la bouche). Et comme la première est à son tour connectée à une autre par rapport à laquelle elle se comporte comme coupure ou prélèvement, ». ⁴⁴

Et que ces machines, machines de machines, bien qu'ensemble de coupure, ne sont pas opposées à la notion de continuité (relation à la sexualité et au besoin de continuité) : « loin que la coupure s'oppose à la continuité, elle la conditionne, elle l'implique ou définit ce qu'elle coupe comme continuité idéale. ». ⁴⁵ la machine a beau être ensemble de coupure elle n'en est pas moins donc production de flux, de continuité. Ainsi, ce qui semblait opposé tout à l'heure : le besoin d'entaille et celui de continuité, pourrait finalement être interdépendant.

⁴⁴ Ibid, p.11.

⁴⁵ Ibid, p.44.

II. L'identité par la forme

Le territoire est une extraction, il est issu du besoin de délimiter une propriété. Il est une entité pleine, donc une forme. Ainsi, s'il est cerné, on peut dire qu'il est défini par sa forme.

Il s'agira dans ce chapitre d'analyser, de concevoir la cerne comme définition formelle, comme mise en évidence d'un sens. Et donc de considérer la forme comme une identité.

Le corps, ou en tous cas sa forme extérieure, peut être considéré comme la limite de la chair, des fluides et des organes qui le constituent. Le corps peut ainsi être considéré comme un contenant. Une nation non définie formellement reste relativement abstraite, de même une forme sans limite n'existe pas. Comme des formes d'apparences 'insensées' (pour ne pas dire abstraites, car comme nous l'avons vue ce mot est bien trop flou), tel que les taches, sont signifiées par la mise en évidence d'un contour, elles prennent une identité et donc une forme grâce à leur délimitation. De même, la focalisation du cadrage, ou du regard sur certaines zones, détaillant ainsi le paysage, permet de mettre à jour ou plutôt d'identifier des formes relativement abstraites. Par le recadrage, certaines formes apparaissent et se signifient, autrement que par leur signification dans leur plan d'ensemble. Ainsi ce qui était une toile épaisse d'échafaudage se transforme en morceau de ciel.(fig. 13) Comme le dit Daniel Arasse « L'approche de la peinture par ses détails ferait donc affleurer ce qui ne saurait, sinon voir le jour ».⁴⁶

⁴⁶ Arasse, Daniel, op. cit., p.8.

Les recadrages, ou tout autre système de délimitation, permettent donc de donner une nouvelle identité à la forme initiale par la nouvelle forme inscrite ; de même que les transsexuels transforment leur identité par une transformation physique, donc formelle, de leur corps. Certes, il ne s'agit plus vraiment, dans ces cas-là, de modifier un tracé, comme on élargirait une frontière, bien que certaines zones comme la poitrine se voient augmentées ou réduites, mais bien de modifier son apparence en en transformant la forme.

La forme est donc un signe en soi, comme le dit Henri Focillon « Le signe signifie, alors que la forme se signifie. ».⁴⁷

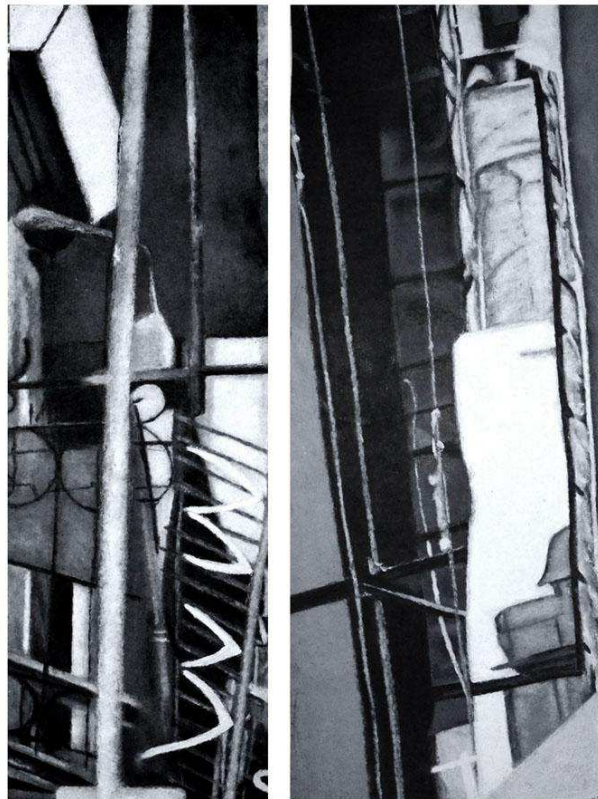


Fig. 13. Laetitia Perez, *Sans Titre*, 2012

⁴⁷ Henri, Focillon, *La Vie des formes, suivi de l'éloge de la main*, 1943, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p.4.

a. La forme comme identité

Lorsque qu'Hubert Damisch évoque la formation des formes par le simple trait, il nous amène à considérer la forme comme système de définition. Selon l'auteur, il suffit, pour définir une figure, de la circonscrire, de la définir par un trait.⁴⁸

Isoler une forme permet de lui préciser son identité, comme nous pouvons le voir dans *Le Détail*, lorsque Daniel Arasse évoque la mort de Bergotte, dans *La Recherche du temps perdu*, survenue pendant la contemplation d'un tableau (le vue de Delft, de Vermeer) « Proust le décrit très précisément comme un détail qui fait son effet à condition d'être détaché, isolé, détaillé du tableau dans son identité propre ».⁴⁹ Ainsi, l'identité individuelle des choses et personnes ne se fait que par leur isolation, délimitation, sinon ils restent confondus dans la masse, et l'identité collective des communautés.

Toujours en référence à ce concept d'identité par la forme, Arasse analyse le détail comme moyen d'investir la forme d'un sens propre, que suivant les propos de Barthes (analysés par l'historien) : « 'Le découpage, c'est-à-dire la dénomination' », « Cette formule de Roland Barthes rappelle que le découpage du réel dans sa perception même est déjà une activité investie et traversée par l'instance du langage ».⁵⁰

« Reconnaître tel objet ou tel figure pour ce qu'ils sont, consiste à pouvoir les nommer, et les isoler ainsi, les détailler du flux et du continuum du réel. », ainsi se rapprochant de la formule de Focillon la forme porte son propre sens, sa propre définition, sa propre identité.⁵¹

Les photos identitaires du criminologue Alphonse Bertillon au XIXe siècle, étaient utilisées comme un système de reconnaissance et de classification des caractères physiques des personnes, en vue de les réutiliser dans des affaires criminelles.

⁴⁸ Hubert, Damisch, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, éd. Les éditions du Seuil, coll. Essai, Paris, 1984, p.18.

⁴⁹ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.233.

⁵⁰ *Ibid*, p.275.

⁵¹ Henri, Focillon, *op. cit.*, p.4.

L'enveloppe crée donc le sens et, si nous nous fions à l'exemple précédent, l'identité. Tel qu'on peut le comprendre par le récit *Vendredi ou les limbes du pacifique*, lorsqu'un des protagonistes se blottit dans une grotte. Ici la grotte pourrait être considérée comme redéfinition formelle du corps, ou comme une réappropriation d'une identité formelle en plus que l'identité intellectuelle. Le corps limite et limité. Idée rejointe par Georges Perec dans son analyse du lit comme « espace élémentaire du corps », dans *Espèce d'espace*.⁵² (rejoint l'analyse que l'espace du corps est un lieu, ainsi donc un territoire)

Ce corps limité est donc défini, contenu, sans ça sa matière s'échapperait, ce qu'analyse Aristote dans *Le Partie des animaux* : Un animal ne peut exister sans matière, néanmoins la matière nécessite d'être limitée en une forme précise pour former l'animal.⁵³ (il ajoute aussi que la provenance de toute chose c'est l'être et l'étant, qui est d'abord matière puis forme).

Levi Strauss dans le Totémisme, analysant la Tribu des Ojibwa, explique la croyance des membres du clan, se considérant comme étant issus d'animaux totémique. Les clans étaient eux même subdivisés en bandes, désignées pas des parties du corps de l'animal clanique : tête, arrière-train, graisse sous-cutanée.⁵⁴, ce qui rejoint clairement l'idée d'une identité avant tout formelle.

Merleau-Ponty dans la Phénoménologie de perception analyse le corps comme la forme cachée de l'être soi⁵⁵, c'est-à-dire que l'être, le sens réel des objets se caractérise sur l'extérieur qu'il renvoie au monde, ainsi l'identité intérieure et profonde, fait face au monde sous un certain aspect formel, qui pour le monde, le définit : « avant autrui, la chose réalise ce miracle de l'expression : un intérieur qui se révèle au-dehors, une signification qui descend dans le monde et se met à exister et qu'on ne peut comprendre pleinement qu'en la cherchant du regard en son lieu. ».⁵⁶

⁵² Georges, Perec, *Espèce d'espace*, (1974), éd. Galilée, Paris, 2012, p.33.

⁵³ Aristote, *Les Parties des animaux*, éd. Le livre de Poche, col. Les classiques de la philosophie, Paris, 2011, p.58.

⁵⁴ Claude, Lévi-Strauss, "Le Totémisme aujourd'hui", in *Œuvres*, éd. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p.469.

⁵⁵ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, éd. Gallimard, Col. Tel, Paris, 2011, p.204.

⁵⁶ *Ibid*, p.375, 376.

Ce qui croise ce que dit Sartre dans *L'Être et le néant*, qu'entre autre « le principe d'identité [...] limite sa portée à une région définie ». ⁵⁷

Italo Calvino classe ses villes dans des formes (ou expressions), afin de leur donner un cadre, de les classer. Dans son livre les villes sont classées sous diverses catégories : *Les villes et la mémoire*, *les villes et le désir*, *les villes et les signes* (puis *les villes et la forme*, mais cette dernière catégorie c'est révélé trop générale, et l'auteur l'a fondu dans les 3 premières.

Puis se sont ajoutées d'autres catégories : *les villes effilées* (plus abstraites) ; *les villes et le regard* (pour leurs qualités visuelles) ; *les villes et les échanges* ; *villes continues* ; *villes cachées*

Ainsi le classement a trait avec le cadrage, soit le prélèvement, dans le but de circonscrire un champ de signification correspondant à la forme prélevée. C'est une démarche qui peut qualifier aussi celle du couple Bernd et Hilla Becher pour leurs travail sur les sites industriels tel que la série des *Kühltürme* (*tours de refroidissements*). (fig. 14)

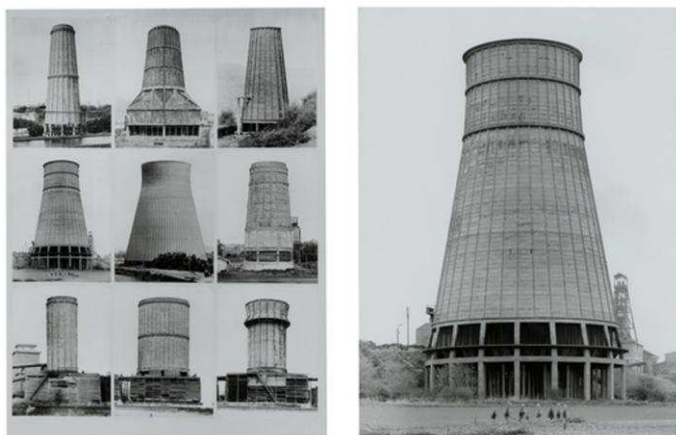


Fig. 14. Bernd et Hilla Becher, *Kühltürme*. 1963 à 1975

⁵⁷ Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1990, p.110.

En revanche, selon Deleuze, dans son analyse du sens, à travers *Alice au pays des merveilles* de Carrol, dans lequel il explique que le langage (les mots, notions définies et limitées par un sens) limite le sens, mais permet aussi d'outrepasser les limites et les restitue à l'équivalence infinie d'un devenir illimité.⁵⁸ C'est-à-dire que leur association (si on évoque le structuralisme linguistique analysé par Barthes) peut permettre de sortir de la limitation. Qui serait elle-même imposée par un discours posé au présent (en référence à Platon, sur le présent comme figé et le futur en pur devenir), ainsi dans Alice le discours en continuel devenir, rien n'est au présent, tout est sur le mode du futur, donc en mouvement. Le fait que les choses ne soient plus figées, les sortent de leurs circonscription, (de formes définissables).

La Logique du sens amène Deleuze à analyser Alice comme une quête d'identité, celle-ci étant en continuel devenir : « tous ces renversements tels qu'ils apparaissent dans l'identité infinie ont une même conséquence : la contestation de l'identité personnelle d'Alice, la perte du nom propre. ».⁵⁹

Ainsi, si Alice arrivait à se vivre au présent, et donc à se cerner, pourrait-elle se sentir comme identifié ? Selon Deleuze les noms propres, ou singuliers sont garantis par la permanence d'un savoir, qui est incarné par des noms généraux qui désignent des arrêts (on nomme des choses qui sont fixes, fixées dans des limites, en mouvement ou en devenir perpétuel impossible de définir quoi que ce soit).⁶⁰

Si le sens peut sortir de ses propres limites, qu'en est-il de l'identité ?

Revenons à ce corps limite et territoire, Foucher explique qu'il n'y a « pas d'identité sans frontière ». ⁶¹ Selon lui, les frontières « enveloppent (...) des territoires régis par une souveraineté étatique et formant le cadre de l'attribution et la transmission d'une nationalité, d'une citoyenneté comme lien juridique d'un état à sa population constitutive. ». ⁶²

⁵⁸ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1969, p.11.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Michel, Foucher, *L'Obsession des frontières*, (2007), éd. PERRIN, col. Tempus, Paris, 2012, p.20.

⁶² Ibid.

C'est aussi ce qu'on peut comprendre de l'approche anthropologique de la ville de Chicago que mène Hannerz dans *Explorer la ville*, qui explique que les gangs de Chicago sont comme des divisions de la cité par les hommes, qui se constituent eux-mêmes comme territoire et frontière : il s'agit de l'homme-frontière de Thrasher.⁶³ Lorsque des communautés identitaires se forment dans certains quartiers, l'enceinte, soit la cerne de ceux-ci garantissent l'identité de ceux-là. La vie communautaire étant investie d'un caractère protecteur face aux influences extérieures. Comme une affirmation identitaire par le territoire investi.

(Un certain type de population pour un certain type de quartier : parti pris de recherche par Louis Wirth ds *The Ghetto*)

Néanmoins, Benoit Timmerman nous dit dans son introduction à *l'Esthétique* d'Hegel, que ce dernier, s'il tend à regrouper l'histoire de l'art dans des formes définies, cela ne signifie pas pour autant qu'elles soient figées.

C'est aussi, dans un certain sens, ce que nous explique François Jullien, dans *La Grande image n'a pas de forme*, lorsqu'il explique que les formes dans l'art chinois sont continuellement traversées de vide, de passages. Les peintres de la Chine ancienne peignaient les choses dans leur transition : dans un état d'être et de non être. Cela pourrait signifier des formes en devenir continuel, toujours au futur et dans un sens non fixé, ni circonscrites, mais néanmoins signifiées. Dans ce cas où se place l'identité ?

Lorsque Sartre, dans *La Nausée* dit qu'un « cercle n'est pas absurde, il s'explique très bien par la rotation d'un segment de droite autour d'une de ses extrémités. Mais aussi un cercle n'existe pas. Cette racine, au contraire, existait dans la mesure où je ne pouvais pas l'expliquer. »⁶⁴ cela signifie qu'une forme logique tel que le cercle n'est pas une forme réelle, contrairement à une racine dont la forme elle-même n'a pas de nom. Mais cette dernière se fait sens par elle-même, elle se signifie.⁶⁵

⁶³ Ulf, Hannerz, *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, (1980), éd. Les éditions de Minuit, Paris, 1983, p.60.

⁶⁴ Jean-Paul, Sartre, *La Nausée*, (1938), éd. Gallimard coll. Folio, Barcelone, 2004, p.184.

⁶⁵ Henri, Focillon, *op. cit.*, p.4.

Le fait que l'image par sa forme soit porteuse de sens, se retrouve aussi chez Daniel Arasse qui met en avant le lien qui existe entre les mots et les choses : que la peinture soit hantée par le langage dans la mesure où "les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image". »⁶⁶, seulement que ce passe-t-il lorsque la forme se prend pour une tache, que ce passe-il si nous modifions les formes prédéfinis des objets ?

⁶⁶ Daniel, Arase, op. cit., p.275.

b. *Forme modifiée, identité altérée*

Les formes nous semblent sensées et reconnaissables parce qu'on les connaît déjà, et changer leur tracé change leur sens, de même qu'une association différente transforme une narration : dans ce cas-ci, la forme n'est pas porteuse de sens elle est le sens même du visible. Elle a donc un rôle de signifiant, et donc de mots (si on peut le réduire ainsi), ce qui indique qu'un assemblage de forme donne un ensemble de signifiant proche de la notion de phrase. Les artistes Angela Detanico et Rafael Lain se sont beaucoup intéressés à la construction de sens par les formes typographique, tel que nous le voyons dans l'œuvre *Helvetica concentrated*. (fig. 15)

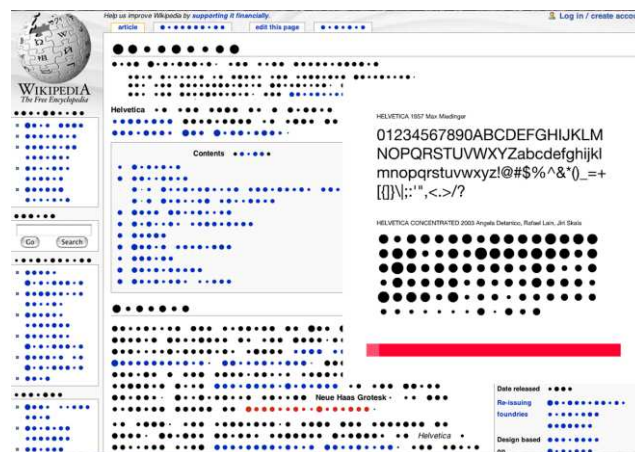


Fig. 15. Angela Detanico et Rafael Lain, *Helvetica concentrated*.2003

Nous pouvons aussi associer à cette idée, le travail du photographe Mac Adams, qui s'intéresse à la construction narrative par l'assemblage de photo. Changer l'ordre, comme nous changerions la structure narrative d'un récit écrit. (fig. 16) C'est ce que je recherche par mes coupes de forme : jouer sur les formes comme on pourrait jouer sur les mots. Comme on peut le voir principalement dans *Alice aux pays des Merveilles* de Carroll, dans lequel ce dernier cherche à créer de nouveaux mots par association de morceaux de mots existants (par ses mots valises), de la même façon, je cherche à créer de nouvelles

formes avec de nouveaux contenus par le découpage des formes (la césure dans leurs sens et leur plénitude visuelle), puis par leurs assemblages. Afin de jouer sur la perception des spectateurs, qui tenteront toujours de reconstituer les formes en un contenu qu'ils pourront identifier, se référant au 'répertoire' des formes nommées qu'ils ont en tête.

Comme l'explique François Cheval à propos d'Adams « le processus d'identification des formes familières est favorisé par les expériences antérieures du spectateur craignant par-dessus tout l'incertitude. ».⁶⁷



Fig.16. Mac Adams, *Smoke and condensation*, 1975

Selon Panofsky,⁶⁸ toute description d'une peinture transcrite par le langage serait une violence faite à la représentation de tableau, car celle-ci ne devrait s'exprimer qu'en concepts picturaux et formels. Mais, « si la description formelle ne le fait pas, c'est qu'elle "devrait ne voir là que des éléments de composition qui seraient totalement dénués de sens, ou qui même possèderaient sur le plan spatial une pluralité de sens". Ainsi, une considération véritablement formelle ferait chuter le tableau dans l'insensé, la description affolerait la représentation. ». Car la peinture, et les formes picturales sont un

⁶⁷ Mac, Adams, François, Cheval 'le désir de voir et l'inquiétude d'avoir vu ', in *Le Vide narratif*, éd. le bec en l'air, Marseille, 2010, p.81.

⁶⁸ Daniel, Arasse, op. cit., p.275 : Panofsky cité par l'auteur

langage en soi, une expression qui ne possède pas d'équivalent dans le langage. Celui-ci en restreindrait donc la portée significative. De nombreux artistes ont joué sur ces problématiques, par exemple nous pouvons citer *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, dont l'idée première est que l'image n'est pas l'objet, mais pourrait tout aussi bien être que la pipe ne serait pas ici une définition suffisante pour exprimer la peinture.

Selon Gombrich, dans *L'Art et l'illusion*, toute illusion « procède de la conviction qu'il n'y a qu'une seule interprétation possible de la forme visuelle placée devant nous » et que « nous sommes littéralement aveugles à toute autre configuration possible, du fait que nous ne pouvons vraiment pas parvenir à imaginer des objets aussi insolites ». ⁶⁹

Les expériences de AMES (2 objets similaires, placés à égale distance, mais de taille différente : le plus petit nous paraît d'abord plus loin avant de nous paraître plus petit) ⁷⁰ démontrent que nous ne voyons les choses qu'en fonction de notre habitude visuelle, notre esprit traduit en fonction de nos habitudes : ce en quoi la vue n'est interprétée que par l'esprit, (moi) et la perception n'est rien sans la connaissance.

Ainsi, pour qu'il y ait illusion il faut pouvoir amener le spectateur à voir et comprendre quelque chose qu'il connaît ou croit connaître, par quelque chose qu'il ne connaît pas. ⁷¹ Tel que les tours de magies qui font illusion car nous ne concevons pas possible qu'il y ait une manipulation tant ce qu'on voit paraît sensé et évident. De plus le regard, la perception se base sur l'idée que « l'objet qui se présente à nos yeux changera plus facilement de place qu'il ne changera de forme » ⁷², et que « cette confiance accordée à la stabilité des choses, au sein d'un monde perpétuellement mouvant, est profondément liée à la structure de notre langage et se trouve à la base du système philosophique de l'humanité ». ⁷³

⁶⁹ Ernst, Gombrich, *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, éd. Gallimard, Paris, 1996, p.210.

⁷⁰ Ibid, p.219.

⁷¹ Thierry, Collet, (magicien), *Le Réel manipulé*, à l'occasion de l'exposition « Julio Le Parc » au Palais de Tokyo, le Jeudi 18 Avril 2013 à 19h

⁷² Ernst, Gombrich, *op. cit.*, p.221.

⁷³ Ernst, Gombrich, *op. cit.*, p.231.

Une chose jamais vue auparavant et non expliquée ne sera pas comprise, et renverra le spectateur vers une projection. Ce qui est mis en évidence par l'analyse que fait Bonitzer de l'effet Koulechov : « on monte des membres appartenant à des individus différents et on obtient l'illusion d'avoir détaillé un corps unique. ».⁷⁴

« l'effet Koulechov fait apparaître que c'est le spectateur qui fait spontanément le raccord et postule la contiguïté, l'homogénéité des bouts hétérogènes montés ensemble. ».⁷⁵ Ce qui se rapproche des expériences menées par l'artiste Mac Adams, citées précédemment.

Cela fait écho au roman *1984* de Georges Orwell. Une des directives du gouvernement autoritaire sous lequel vit le protagoniste soumet la langue à de fortes restrictions au niveau de son vocabulaire disponible, réduisant au maximum le langage de leurs citoyens, afin que ceux-ci ne puissent plus penser en profondeur et avec nuance. D'où l'importance du nom et du mot pour penser. Nous pouvons donc avancer l'idée que la modification des tracés des formes, comme les recadrages photographiques, leur apportent une nouvelle identité, une nouvelle signification. Un nouveau sens, comme un enrichissement du vocabulaire formel.

Les sculptures dans l'espace de Rodtchenko, dont la première *Construction spatiale* était en 1918, présentée à la dixième exposition d'état,⁷⁶ montre une forme évidée posée sur le vide de l'espace, le délimitant. (fig. 17) Si l'on considère que le vide n'existe pas, alors dans la rue, ou dans n'importe quel espace même le plus grand, l'espace est toujours entre des limites. Ainsi, nous pouvons constater que par cette sculpture il y a un changement de contour de l'espace par ses nouvelles lignes, ce qui en change son sens. L'espace prend une nouvelle signification par ce recadrage, ou cette nouvelle composition, il n'est plus air, et absence, il participe à la composition tridimensionnelle de l'univers. C'est, dans un sens, prendre conscience de l'absence de vide qui régit nos

⁷⁴ Pascal, Bonitzer, *Le Champ aveugle*, éd. Chier du cinéma, 1999, p.70.

⁷⁵ *Ibid.*, p.71.

⁷⁶ Gérard, Conio, *Le Constructivisme Russe, tome I : Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'Age de l'homme, col. Cahiers des avant-gardes, Lausanne, 1987, p.21.

espaces. Celui-ci étant bien plus investi que dans le montage *Metropolis* de Paul Citroën qui n'est que bidimensionnel. (fig. 18)



Fig. 17. Rodtchenko, *Construction spatiale*.1920.

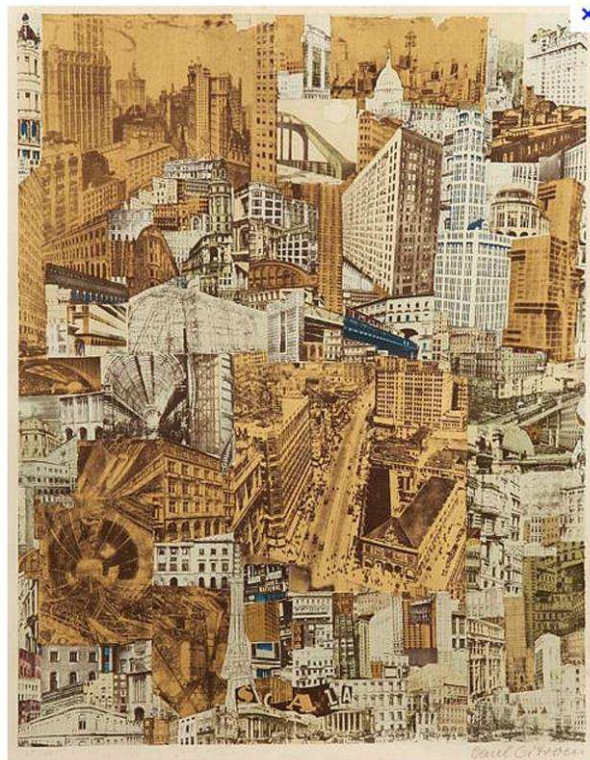


Fig. 18. Paul Citroën. *Metropolis*,.1923.photomontage.

Ce qui rejoint la « puissance de décadage » qu'est l'espace défini par Deleuze, par l'idée que l'univers est sur un plan immense ou viennent se fondre tous les autres plans et cadres, il établit donc un décadage, vu qu'il est communication.⁷⁷ C'est-à-dire, que le monde est conçu d'une multitude de cadres imposés sur l'espace initial, qui est lui-même le lien entre tous ces nouveaux cadres. Il est le plus important, sur lequel ils s'inscrivent tous. Ce qui peut relier divers démarches artistiques, tout d'abord nous pouvons revenir sur les intérieurs de type Mondrian, comme la maison Rietveld-Schroder, dont l'espace interne tridimensionnel est composé de formes cadrantes reliées en un tout compositionnel ; ensuite nous pouvons évoquer les compositions de l'Atelier Olschinsky, tel que *Cities IV deconstructed*, qui relève de la même idée. (fig. 19)

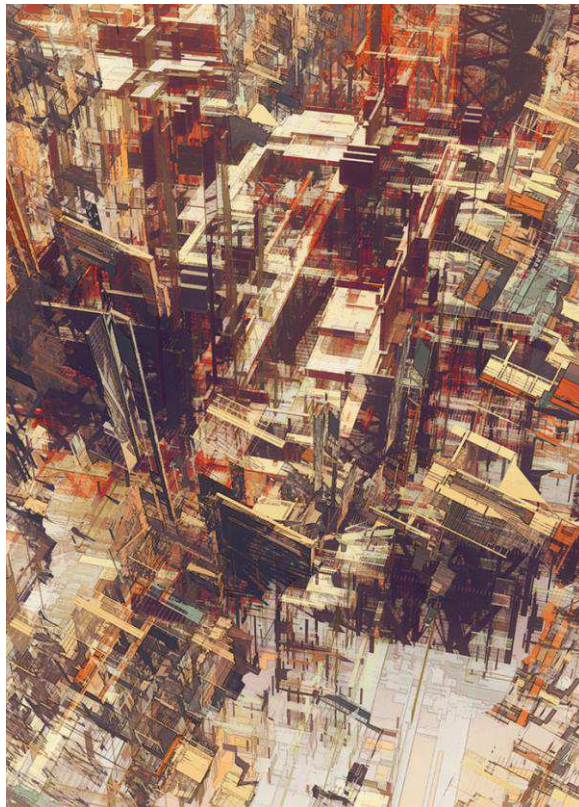


Fig. 19. Atelier Olschinsky. *Cities IV deconstructed*, 2012

⁷⁷ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, éd. Les Editions de Minuit, Paris, 2005, p.177, 178.

D'un point vue géopolitique, « l'ouverture concertée des frontières, dans l'Europe contemporaine, (...), n'annule pas l'effet d'identité. Mais elle invite à passer d'une identité close et défensive à une identité ouverte. »⁷⁸. Cette identité ouverte pourrait aussi être considérée comme ce plan de décadage. Car elle serait composée de multiples formes identitaires, celles-ci n'étant plus hermétiquement fermées, isolées les unes des autres, mais en relation les unes avec les autres sur ce même plan identitaire.

Ainsi, nous pourrions dire que malgré le changement de tracé qui modifie l'identité d'une forme, son sens originaire continuera d'exister sur le plan initial. Toutes les formes et tous les tracés possibles, préexistent, il faut seulement pouvoir les isoler.

Ainsi le changement de tracé ne fait qu'ajouter du sens, à un sens général préexistant.

Selon Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* les fragments « n'ont plus d'être propre, par rapport aux objets manufacturés qui parlaient un 'discours' dont ils sont devenus les indéfinissables débris (...) »⁷⁹ ce qui voudrait dire qu'une forme si elle est divisée, perd son statut de forme pour devenir un déchet, un fragment inintelligible. Ce qui voudrait dire qu'un fragment de tasse, n'est plus rien car il n'est plus relié à la fonction à laquelle on l'avait assigné. Cependant, il reste une partie du tout formel auquel il appartient. Il se redéfinit. Une forme ne préexiste pas, elle devient grâce à son identification, par une reconnaissance obtenue après coup. Ainsi, ce débris, pris seul ou recomposé dans un autre ensemble, n'est pas vide de sens, il s'agit juste de trouver le bon langage à utiliser pour en exprimer la portée, la profondeur.

⁷⁸ Michel, Foucher, *op. cit.*, p.22.

⁷⁹ Claude, Lévi-Strauss, 'La Pensée sauvage', in *Œuvres*, éd. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p.597, 598.

c. *L'objectivité du rectangle*

François Jullien définit le sans-forme comme étant à l'origine de toute forme.⁸⁰ Car il en est le fondement, l'opérant de la forme. Pourrait-on supposer que ce sans forme, ce rien qui est à l'origine de toute forme, est l'absence de langage. Ainsi le monde avant son langage ne dispose pas de forme. Il serait simplement, mais non défini, ni identifié.

Mes compositions sont délimitées par une forme rectangulaire, mais elles ne représentent que des formes sans objet ou objet sans formes. (fig. 20)



Fig. 20 .Laetitia Perez, *Sans titre*, 2013

⁸⁰ François, Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 2003, p.44

C'est-à-dire que les formes des objets représentés sont coupées et entremêlées à d'autres, ce qui fait qu'en général les formes ne peuvent plus être reliées aux objets référents, il s'agit aussi d'objets sans forme car on ne sait plus où commencent ni où finissent les objets créés par mes compositions. La seule véritable forme opérante, concrète et définie est ce cadre rectangulaire qui entoure mes travaux. Ensuite, l'œil fait le reste, c'est lui qui traduit les fragments, et leur donne une nouvelle identité, parfois proche, ou éloignée de son sens initial. (Mais toujours en relation avec le langage formel qu'il connaît)

Selon Daniel Arasse, dans *Le Détail*, le détail peut ne pas exister en vrai, mais seulement dans les yeux de celui qui regarde, et donc le fait exister, lui donnant une identité « Car un détail 'vu' peut ne pas avoir été 'fait' ; un détail peut être 'inventé', au sens archéologique du terme, par le désir de celui qui regarde ». ⁸¹

Ce qui est intéressant avec les cadrages rectangulaires, ou en tous cas à angles droits, c'est qu'ils imposent leurs limites, sans se soucier des objets qu'ils coupent. Ils permettent de détailler sans isoler un objet dans son individualité. Ce qui caractérise de nombreuses photos de Lucien Hervé, tel que *Haute cour* de 1931. (fig. 21) Les détails en général, nous attirent lorsqu'ils signifient quelque chose. Il s'agit d'un empâtement, ou bien d'un objet défini⁸², mais rarement l'œil est attiré par une zone qui est juste le croisement entre plusieurs objets. En tout cas le détail de manière générale est détail, car il peut être réassocié au tout qui l'entoure, ou à un contexte. Le cadrage déterritorialise le détail. Le détail, ou la forme nouvellement isolée peut donc se libérer de son état de détail, de fragment, pour devenir un tout, une entité nouvelle.

La perception étant une question d'habitude visuelle, si l'on avait l'habitude de voir les objets par leurs détails et leurs relations entre eux, mes tableaux ne seraient pas abstraits.

⁸¹ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.10.

⁸² Daniel Arasse, *op. cit.*, p.259.

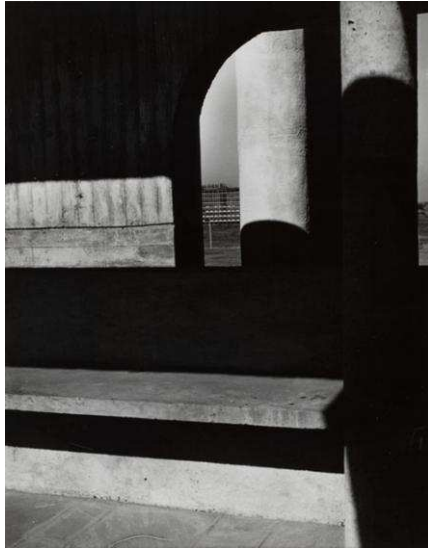


Fig. 21. Lucien Hervé.(Laszlo Elkan dit), *.Haute cour, Chandigarh, Inde, 1955.*

III. Abstraction, fragmentation et composition

Jusqu'à présent nous avons analysé le prélèvement photographique essentiellement comme une forme extraite d'un contenu, soit isolée. Pour cela nous avons établi des parallèles entre l'acte de cadrage et celui de frontière ; ainsi qu'entre la forme dessinée, et cernée dans son rapport avec le sens et le langage.

A présent nous étudierons l'autre part de ces démarches préparatoires, qui est l'assemblage de ces territoires, de ces îlots (de l'îlot à la barre) en un ensemble cohérent.

Pour cela nous mettrons en évidence le lien qu'il peut y avoir entre un territoire déterminé et ce qui l'entoure, c'est-à-dire avec le reste du monde. De même, nous mettrons en évidence le lien entre mes compositions et ce monde.

Si mes travaux et les territoires sont des extractions, cela veut dire par contre que le monde est abstrait, pris dans son sens scientifique ou philosophique, et non au regard de l'histoire de l'art.

a. *Monde abstrait*

Si le territoire cerné par les frontières est extrait, alors le monde qui l'entoure et auquel il est relié est abstrait. Mais quel est cet abstrait ?

Deleuze explique que le concept est un tout fragmentaire dont le mode opératoire est d'articulation et de découpage, qui est le seul moyen de sortir du chaos mental. Et il conclut par : « l'art prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former un chaos composé qui devient sensible, ou dont il tire une sensation chaotique en tant que variété. ».⁸³ Le recadrage pourrait en somme se rapprocher de la création de concept, ceux-ci pouvant être considérés comme deux moyens d'organiser le chaos, c'est-à-dire, cet abstrait qui est ce qui ne fait pas parti de l'espace cadré. Ainsi le reste du monde serait cette zone sans forme, ce chaos.

Si un territoire, une forme est extraite d'un contenu, elle ne peut néanmoins être parfaitement isolée du reste du monde. Ainsi, doit pouvoir s'établir des relations entre ce monde et ces îlots.⁸⁴ Comme nous l'avons vu avec la notion de plan défini par Deleuze, qui est le fondement de tous les autres, celui sur lequel s'inscrivent tous les cadrages. Mais aussi que tout environnement clos, l'est artificiellement, et est tout de même rattaché au reste, à l'ensemble ouvert qu'est l'univers.⁸⁵

Le monde autour est donc présent, néanmoins comme il n'est pas compris dans l'intérêt optique de celui qui regarde les fragments isolés, il reste abstrait, soit néant. C'est ce que Sartre appelle la néantisation le devenir fond des formes au profit d'une seule que l'on

⁸³ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, éd. Les Editions de Minuit, Paris, 2005, p.194.

⁸⁴ Philippe, Panerai, Jean, Castex, Jean-Charles, Depaule, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, (1997), éd. Parenthèses, Collection Eupalinos, Marseille, 2001, p.11.

⁸⁵ Gilles, Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, (1983), éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1996, p.21.

focalise. « La néantisation première de toutes les formes, qui paraissent et s'engloutissent dans la totale équivalence d'un fond, est la condition nécessaire pour l'apparition de la forme principale, qui est ici la personne de Pierre. ». ⁸⁶ Ce qui amène un évanouissement successif de tous les objets regardés.

Cette idée de néantisation rappelle le rond et la piste, qui seraient utilisés dans certaines œuvres de Francis Bacon pour signifier les lieux, et par la même diriger le regard. ⁸⁷ Jouant ainsi sur cette contradiction d'un centre défini par un rond qui, s'il devait attirer le regard au dépend du reste du tableau, aurait peut être fini par être la composition même. Seulement si le reste, ce chaos, est tout aussi présent, comme nous le voyons dans la composition *From the radio tower. Bird's eye view Berlin* de Moholy-Nagy qui attire le regard en son centre comme une cible ou au contraire sur ce qui se passe autour, nous pouvons finalement nous demander où se trouve le centre à regarder ? (fig. 22) Ainsi l'œil va de l'un à l'autre.

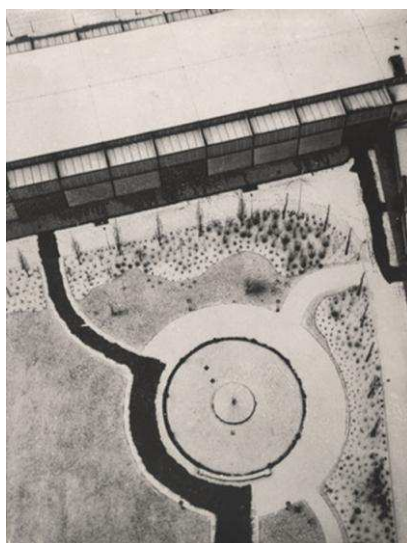


Fig. 22. Lazlo, Moholy-Nagy, *From the Radio Tower bird s eye view berlin*, 1928

⁸⁶ Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1990, p.44.

⁸⁷ Gilles, Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, 1981, éd. du Seuil, col. L'ordre philosophique, Paris, 2002, p.21.

Selon Daniel Arasse, le détail a pour fonction d'isoler, de focaliser la vue du spectateur, « disloquant » ainsi le reste de la composition, l'effaçant. Ce qui a comme conséquence de « de disloquer à la fois l'ensemble figuratif qui le suscite et son message. ». Ainsi ce qui reste de la composition s'en trouve abstrait par le regard même. La frontière, dans ce sens, pourrait être un moyen symbolique de transcrire sur une feuille cette focalisation du regard. Foucher explique que les cartes ne représentaient pas la réalité mais la façonnait : « C'est après avoir reporté sur des cartes les territoires convoités, que l'appropriation prit forme ». ⁸⁸

Deleuze, analysant les îles désertes : « L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout re-produire. ». ⁸⁹ Ainsi nous pouvons aller plus loin et analyser ces îles comme des cadrages, des morceaux extraits. Cette division permettant la création : isoler pour recomposer. Ce qui peut expliquer le besoin de cerner son territoire, mis à part celui de possession. Le territoire isolé de l'ensemble préexistant, comme le morcellement de l'empire russe expliqué par Foucher comme une dislocation de l'intérieur. ⁹⁰ La séparation de la Russie et de son empire au 20^e s, ainsi que la fragmentation d'autres empires, ont sensibilisé les états dans une affirmation de leurs frontières ou des limites déjà existantes afin de se redéfinir, de renaitre. Afin de sortir du chaos, de l'indéfini dans lequel il était. ⁹¹ Ce qui se rapproche du besoin de cadré, ou de mettre en cadre les tableaux, afin d'affirmer leur différence avec le monde réel.

Comme nous l'avons déjà évoqué, selon Deleuze 'le chez soi ne préexiste pas', il a fallu organiser un espace limité maintenant ainsi le chaos à l'extérieur : « il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister, ou même qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible

⁸⁸ Michel, Foucher, *op. cit.*, p.8.

⁸⁹ Gilles, Deleuze, 'Causes et raisons des îles désertes' in *L'Îles déserte et autres textes*, éd. Les éditions de Minuit, Paris, 2002, p.16.

⁹⁰ Michel, Foucher, *op. cit.*, p.14.

⁹¹ Ibid.

de l'espace tracé. ». ⁹² Il serait possible d'imaginer les sculptures pénétrables de Richard Serra comme cet espace qui à la fois isole, mais interagit avec l'extérieur par de nombreuses ouvertures. (fig.23)



Fig. 23. Richard Serra, *Forty years, intersection II*, 1992 1993 au MOMA

Dans *Espèce d'espace*, Perce met en évidence ce rapport entre l'espace intérieur et extérieur à une même frontière qui s'établit sur un espace cartographique, expliquant qu'en s'entourant de pointillés ils se sont morcelés, et diversifiés par le choix de coloris. Et que l'espace extérieur se voulant aussi multiple et non uniforme, se choisit des couleurs particulières. ⁹³

⁹² Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, 1980, p.382.

⁹³ Georges, Perce, *Espèce d'espace*, op. cit., p.14.

On peut aussi parler de la relation entre intérieur et extérieur, soit entre le positif et le négatif de la forme ; ce qui n'inclut pas que la forme intérieure, donc positive, soit relative au sens, et la forme en négatif au non-sens, ce qu'explique Deleuze dans la logique du sens. Puisque le sens se fait dans les deux sens.⁹⁴ Cette idée pourrait interagir avec l'exposition *Le musée qui n'existait pas* de Buren, dont l'espace intérieur était rempli de 'cabane' qui se signifiaient tant d'un côté que de l'autre, de l'intérieur que de l'extérieur. (fig. 24)



Fig. 24. Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, au Centre Pompidou en 2002

Nous pouvons aussi aborder la question du hors champ, car il s'agit de l'analyse de ce qui est abstrait du choix scénique. Ainsi en photo, en peinture comme pour le tracé de territoire il s'agit d'exclure l'extérieur, de l'abstraire.

La perception même focalise, et tout ce qui n'est pas dans son champ s'en trouve hors champ : « je dis que je perçois correctement quand mon corps a sur le spectacle une prise précise, mais cela ne veut pas dire que ma prise soit jamais totale ; elle ne le serait que si j'avais pu réduire à l'état de perception articulée tous les horizons intérieurs et extérieurs de l'objet. »⁹⁵

⁹⁴ Giles, Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.85.

⁹⁵ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, éd. Gallimard, Col. Tel, Paris, 2011, p.350.

La ville est un espace particulier, qui se définit à la fois comme un intérieur et un extérieur, à la fois champ et hors champ. Les rues sont des zones ambiguës dans lesquelles nous sommes en extérieur (car hors des espaces habitables) et à la fois au centre du corps même de la ville.

b. Ensemble fragmenté

Le monde, ou l'univers considéré comme un plan de décadrage, pourrait correspondre à ce que Delacroix écrit dans son journal sur les compositions, qui devraient être des ensembles unis, et non discontinus, où aucun détail ne viendrait fragmenter l'unité de l'ensemble. Ce qu'il reproche d'ailleurs aux œuvres de Géricault.⁹⁶ Si les fragments du monde sont réunis sur le tout du plan de décadrage, le ressenti n'en est pas moins, pour ceux qui vivent dans ces morceaux, ces cadres, celui d'un monde fragmenté.

Cela peut se traduire par un sentiment personnel de division de l'être en plusieurs origines : comme mes polyptyques les nations ne fusionnent pas, elles sont aussi distinctes bien qu'unies par le marché, une certaine mobilité et quelques produits culturels. Selon Deleuze ce qui caractérise les polyptyques c'est l'isolement des tableaux.⁹⁷ Ce format à panneaux multiples est un système d'association de compositions, qui sont des zones délimitées et non fusionnées, mais assemblées en un ensemble, comme des nations en un monde. Ce qui met en évidence cet être conçu de parties distinctes unies dans une composition globale, mais non fusionnée.

Ce monde fragmenté se ressent dans de nombreuses créations humaines, telles que la bande dessinée dont le récit, tant graphique que rédigé, est parcellaire. Les divisions moléculaires, la bombe à fragmentation, le cinéma (son mécanisme). Cette conception du monde peut aussi être favorisée par la notion de réseau : nous ne vivons plus dans un tout parcourable, mais dans des zones reliées entre elles. D'un point à un autre, d'un lien internet vers un autre, d'une page internet à l'autre et donc d'un monde à l'autre. S'il n'y avait pas de chemin défini pour aller d'un point à l'autre, peut-être n'aurions-nous pas l'impression de vivre dans un monde parcellaire. Plus les limites du monde s'élargissent, moins on a un sentiment d'unité. Tout déplacement n'est qu'une succession d'étape : le métro scandé par ses arrêts, ainsi nous n'allons pas d'un point à un autre, mais de points

⁹⁶ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.59. : *Journal de Delacroix* du 11-12-1855

⁹⁷ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, *op. cit.*, p.12.

en points pour arriver enfin à notre arrêt, ce qui nous donne l'impression que le temps lui-même est saccadé.

Cette conception se rapproche de celle de Deleuze qui, comme nous l'avons vu, analyse le fonctionnement du monde comme un ensemble de machines produisant des flux et des coupures « tout 'objet' suppose la continuité d'un flux, tout flux, la fragmentation de l'objet. »⁹⁸ ce qui rejoint son autre analyse de l'homme comme un animal segmentaire, dont le vécu lui-même est segmentaire : habiter, circuler, travailler, jouer. Le tout dans des espaces 'segmentarisés' : la maison par exemple.⁹⁹

En art cela se ressent notamment dans le théâtre d'Ariane Mnouchkine, qui a beaucoup travaillé sur la partition scénique : *Les Ephémères*, par exemple, dont chaque scène se situe sur un plateau mobile différent. Ou encore dans la pièce *Cercles/Fictions* de Joël Pommerat dont l'histoire elle-même est fragmentaire.

Technique que nous pourrions relier au *Mobile* de Butor dont « le 'plan général' est nul et le détail élevé au rang de structure ; les idées ne sont pas 'développées', mais distribuées. », selon l'analyse de Roland Barthes.¹⁰⁰

Selon Bataille, dans *l'Erotisme*, les êtres forment un ensemble discontinu car ils sont séparés par l'abîme de la mort.¹⁰¹

Foucher analyse, de son côté, l'Europe comme le continent le plus morcelé, fait « d'unités réduites, fragmentées, travaillée par l'histoire et les aspirations toujours vives de souveraineté ».¹⁰²

Hannerz explique que les villes sont presque toujours divisées, constituant des ensembles de fragments sociaux.

⁹⁸ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'anti-Œdipe*, op. cit., p.11.

⁹⁹ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.254.

¹⁰⁰ Roland, Barthes, 'Littérature et discontinu' in *Essais critiques*, 1963, éd. du Seuil, Col. Points, série Essais, Paris, 1981, p.185.

¹⁰¹ Georges, Bataille, op. cit., p.14, 15.

¹⁰² Michel, Foucher, op. cit., p.116.

Notion de lieu défini par Marin : « qu'est-ce qu'un lieu ? Un fragment d'espace doté de sa propre unité, un espace habité ou visité. ».¹⁰³

Panerai dans son analyse urbaine, définit de manière générale que les villes du XIX^e siècle sont majoritairement construites sous forme d'îlot, de fragment, les villes les plus représentatives étant Londres, Bath et Edimbourg.¹⁰⁴ En littérature, Perec dit de l'espace qu'« il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espace, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public ».¹⁰⁵ Cet exemple faisant ressentir comme une perte de contrôle sur la segmentarisation de son vécu. Impression qui peut se ressentir au cœur de l'installation *Double Diamond* de Robert Irwin fait d'espace cubique en tulle s'emboîtant les uns dans les autres sans communiquer autrement que par l'espace qui les sépare et le relie de la même façon. (fig. 25)

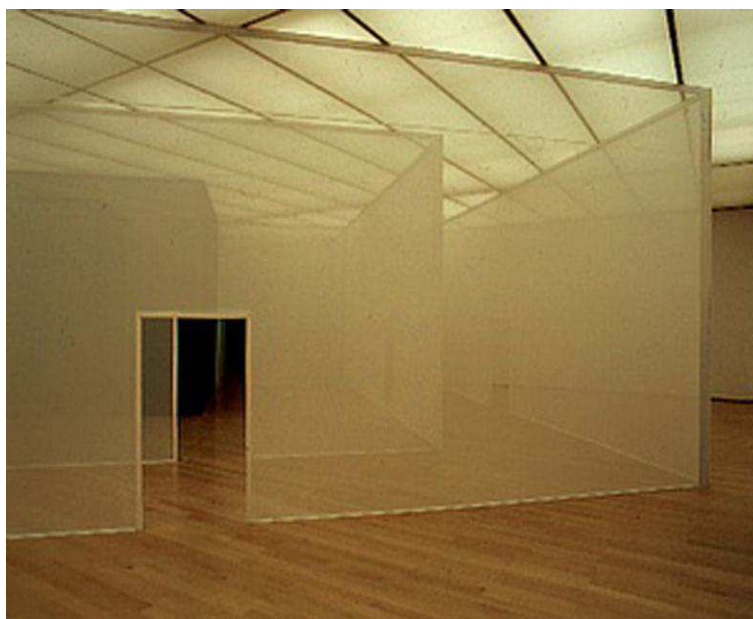


Fig. 25. Robert Irwin, *Double diamond*, MAC Lyon, 1997

¹⁰³ Louis, Marin, 'du corps au texte' in *De La représentation, op. cit.*, p.132.

¹⁰⁴ Philippe, Panerai, Jean, Castex, Jean-Charles, Depaule, *op. cit.*, p.22.

¹⁰⁵ Georges, Perec, *Espace d'espace, op. cit.*, p.14.

Le Paris d'Hausmann, en revanche, a cela de particulier qu'il n'est pas constitué de « fragments autonomes » mais des lieux interdépendants.¹⁰⁶ Ce qui tend à démontrer que même dans son choix de vie l'homme partitionne de lui-même, et n'est pas seulement soumis à ces divisions.

Le fragment pourrait être considéré comme le type même du monde. L'histoire de l'art en est l'incarnation : selon Alberti une œuvre doit être « un emboîtement de parties distinctes », qui composerait le tout final, la Storia.¹⁰⁷ Parties qui néanmoins ne seraient pas autonomes, mais articulées de façon à conserver une cohérence scénique.

L'urbanisme comme l'architecture participent de cette fragmentation, étant elles même définies par des hommes. Pour sa part, Le Corbusier portait un profond intérêt pour les modules, ce qui est mis en évidence par ce passage de *L'Urbanisme*, relevés d'un livre d'histoire naturelle, et qui évoque le fait que tout système, même réduit à l'essentiel est constitué d'infiniment petites parties distinctes : la cellule ; mais il ajoute néanmoins que ces petits systèmes font partie d'un tout, qu'ils conditionnent et leur permettent aussi d'exister. L'ensemble ne vit que par la cellule. La cellule prend son efficacité du fait qu'elle est admissible dans l'ensemble. ».¹⁰⁸ Ce qui pourrait peut-être éclairer son intérêt dans l'utilisation de techniques de constructions basées sur des structures modulaires, tel que le moduler.

¹⁰⁶ Philippe, Panerai, Jean, Castex, Jean-Charles, Depaule, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁷ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.199.

¹⁰⁸ Le Corbusier, *Urbanisme*, (1925), éd. Champs Flammarion, Paris, 2001, p.287.

c. *De la cartographie comme polyptyque*

Si le monde est « une géographie dont nous sommes les auteurs », ¹⁰⁹ alors il peut être considéré comme une composition formelle. En outre, s'il est un ensemble sur lequel vient s'inscrire des divisions, ou qu'il est lui-même fait de multiples entités, alors il peut se concevoir comme une composition fragmentaire telle que les photomontages ou les polyptyques.

Ainsi, comme le monde cadrant et cadré, les compositions artistiques fragmentaires devraient se mettre en place sur un plan de décadrage qui en reliraient tous les fragments. Dans mes tableaux il y a une forme d'adhérence ou de fusion possibles avec le mur d'exposition. Ce qui abolit aussi dans un certain sens l'idée de finitude de l'œuvre sur la toile elle-même ; l'œuvre se répand et utilise le mur pour cela.

Donc comme le dit Allan Kaprow, à propos des compositions de Jackson Pollock dont la peinture tend à sortir du tableau, le bord n'est plus comme « une césure » délimitant le monde du tableau et celui du spectateur. ¹¹⁰

Ce monde cellule et coupure, s'inscrit donc sur un plan d'ensemble, général, ce qui permet sa cohérence, et des mouvements fluides, comme le cinéma, étant composé d'un ensemble de fragments photographiques réunis en un seul mouvement.

Allan Kaprow analyse l'œuvre de Mondrian comme fragmentaire car les bords du tableau ne marquent pas la fin de la composition, ¹¹¹ semblant ainsi se poursuivre sur tous les autres panneaux, voire sur les murs (ou structures porteuses), créant une composition proche de celle du polyptyque, mais jouant sur tous les espaces disponibles. Ce qui rejoint Deleuze lorsqu'il analyse, dans *L'Image mouvement* et que l'on retrouve dans *Qu'est-ce que la philosophie*, le plan de décadrage. Nous pourrions dire que les polyptyques comme toutes œuvres accumulatives sont poussés par une force de

¹⁰⁹ Georges, Perec, *Espèce d'espace*, (1974), éd. Galilée, Paris, 2012, p.153.

¹¹⁰ Allan, Kaprow, 'L'héritage de Jackson Pollock' in *L'Art et la vie confondus*, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 1996, p.36.

¹¹¹ *Ibid*, p.62.

décadrement, comme le monde architectural (ou du moins, physique). Par leurs assemblages tout objet cadré devenant cartographique est en lutte : à la fois intérieur et extérieur, ainsi que cadre et ensemble. Dans ce sens les œuvres de Mondrian sont fragments, mais prévues pour coexister, être partie prenante de l'architecture où elles prennent forme, ainsi cela se rapproche du tout fragmentaire : ensemble composé de parties mais néanmoins ouverte sur un plan où tout se mêle. Nous pourrions alors citer de nombreux artistes qui ont joués sur cela : Esther Stocker dans *Open forms* installation de 2011, ou encore Manuel Chantre avec *Memorsion*. (fig. 26)

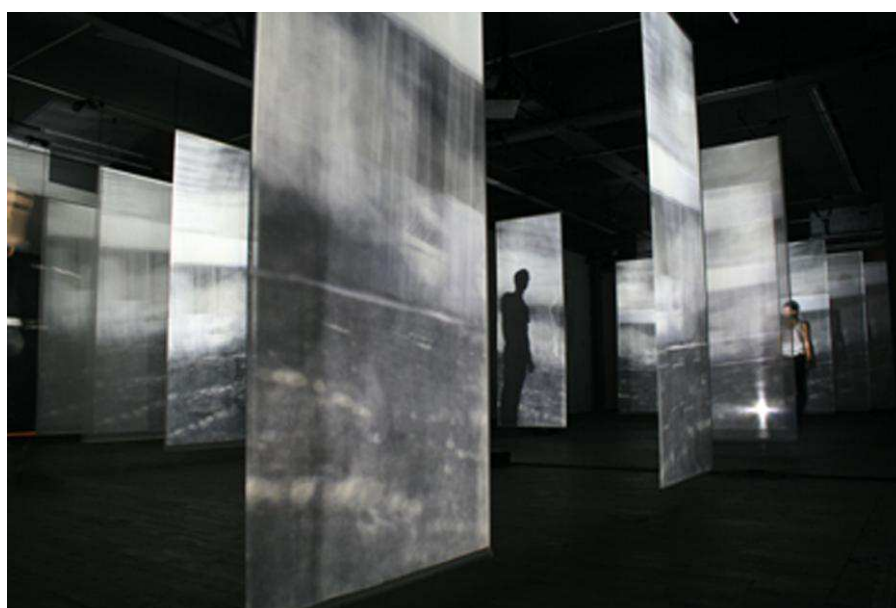


Fig. 26. Manuel Chantre., *Memorsion*, 2010

Ainsi chaque fragment, même clos, comporte tout de même une fine ouverture lui permettant d'adhérer au monde.¹¹² Les ensembles (clos) sont toujours des ensembles de parties s'inscrivant sur le tout est ouvert, l'ensemble n'étant jamais complètement clos, puisqu'il se rattache par un fil au reste de l'univers. De même si Roland Barthes analyse *Mobile* de Butor comme un « ensemble de fragment clos », par leur « variété

¹¹² Gilles, Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p.21.

combinatoire », ils se réunissent néanmoins en un livre et le constitue, comme les cellules constituent l'ensemble.¹¹³

Les Ephémères, (Théâtre de Mnouchkine) est une pièce composée de fragments, mais néanmoins unis dans un ensemble. Celui-ci peut se retrouver sur plusieurs niveaux compositionnels : il peut s'agir de la dramaturgie et des indications scéniques qui relient et structurent l'ensemble. Nous pourrions aussi évoquer l'espace dans lequel la pièce a lieu, il est le plan physique qui réunit les fragments, mais il est lui-même d'autre part fragmenté par sa l'œuvre théâtrale qui en prend possession et lui impose des cadres, ce qui crée un réseau de lien.

Cette ouverture est ce qui permet la composition, comme on peut l'analyser sur la mise en place d'un photomontage, d'un livre, ou d'une carte. Selon Roland Barthes, *Mobile* ne se structure que par la compatibilité des fragments entre eux.¹¹⁴ Les photomontages relèvent du même concept. Une carte est néanmoins un peu différente, dans le sens où son support d'origine a une forme prédéfinie, qu'elle vient ensuite fragmenter, mais ne peut-t-on pas dire de même d'une œuvre d'art ? Ne sont-elles pas composées sur un support préformé ? Et ne sont-elles pas pleines de toutes les formes de l'histoire de l'art qui l'a précédée ?¹¹⁵

Nous pouvons ajouter que la frontière d'un territoire est forcément en relation directe avec le territoire qui la partage de l'autre côté, une frontière ne forme pas seulement un territoire, mais tous ceux qu'elle traverse, de la forme de l'un, dépend la forme de l'autre.

Mais quelles sont ces liens, qui partants du plan de décadrage, permettent l'unité entre tous les fragments. Dans *Qu'Est-ce que la philosophie*, Deleuze explique que du plan de décadrage aux fragments se poursuivent « des lignes de fuites », et que c'est « sur ce plan de composition comme sur 'un espace vectoriel abstrait' que se tracent des figures géométriques ». ainsi, nous pourrions mettre en relation les lignes structurales du monde,

¹¹³ Roland, Barthes, 'Littérature et discontinu' in *Essais Critiques*, op. cit., p.188, 191.

¹¹⁴ Ibid, p.193.

¹¹⁵ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p.83.

mais plus particulièrement celles de mes compositions, comme ce moyen liaison, ou comme autant de rapprochements stratégiques entre les différentes aires définies par mes coupes.

Partie 2. Urbanisme multidimensionnel, ou multidirectionnel

Introduction à la deuxième partie

Dans la première partie nous avons analysé le monde comme un ensemble de formes associées et fonctionnant ensemble. Cela nous a permis de mettre en relation cette notion avec celle du polyptyque. Permettant ainsi d'analyser la construction par recadrage que subissent mes travaux, il s'agissait donc d'une analyse externe.

A présent nous allons effectuer un recadrage, et analyser les relations existantes entre le monde urbain et les compositions internes des œuvres. Soit, si l'on peut dire, leur topographie.

Il sera ici question de la ville vécue de son centre même, mis en relation avec les questions relatives aux compositions internes de mes travaux. Ou comment faire ressentir le monde urbain, sa perception, par un travail artistique ? Questionner les problèmes relatifs à la perception des villes (comme les structures, le mouvement etc) et les analyser par des problèmes graphiques et compositionnels.

Deleuze, milles plateaux : « un territoire emprunte à tous les milieux, il mord sur eux, il les prend à bras le corps (bien qu'il reste fragile aux intrusions). Il est construit avec des aspects ou des proportions de milieux. Il comporte en lui-même un milieu extérieur, un milieu intérieur, un intermédiaire, un annexé. ».¹¹⁶

Dans un premier temps nous aborderons la ville nœuds et structure, soit la ville compositionnelle et statique. Ensuite, nous verrons la ville dans sa construction temporelle. Puis la ville comme assemblage, superposition et accumulation.

Concevoir le monde comme une composition, et ne se focaliser que sur un point précis, « une ponctuation qui vient troubler » : le punctum en soit, mais pris dans la réalité

¹¹⁶ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux, op. cit.*, p.386.

même.¹¹⁷ Finalement, ce que je recherche est très proche de cette expression d'Italo Calvino concernant la mise en place de son livre *Les Villes invisibles* : « chercher et savoir reconnaître, qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place ».¹¹⁸

¹¹⁷ Roland, Barthes, *La Chambre claire*, (1980), éd. Gallimard Le Seuil, col. Les Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p.49.

¹¹⁸ Italo, Calvino, *Les Villes invisibles*, 1972, éd. Du Seuil, coll. Points, 2001, p.189.

I. La ville, entre labyrinthe et confusion visuelle

Dans l'*Urbanisme*, Le Corbusier, fait l'éloge de la ville nouvelle, aux lignes droites et épurées, qui seraient opposées aux formes chargées et discontinues, alambiquées des anciennes villes qui provoqueraient un « mal être ». Je pense plutôt que ces villes discontinues, sont bien plus intéressantes, ont plus de caractère, en comparaison des villes conformistes, monotones, manquant de diversité visuelle. Je le rejoins néanmoins lorsqu'il affirme que « la confusion est à l'origine des villes modernes », mais selon moi, c'est justement ce qui les rend intéressantes.¹¹⁹

Nous analyserons donc la ville parcourue de son centre, une ville faites de lignes et de nœuds. Au fond, je redéfinirais le sentiment que me procure d'être au cœur de la ville, et ses formes, que je cherche tant à capter. Ainsi, j'ai volontairement omis l'aspect social de l'urbanisme, pour ne me consacrer qu'à son aspect purement plastique. La rue étant mon principal sujet et lieu d'action, pour le mémoire.

¹¹⁹ Le Corbusier, *Urbanisme*, op. cit., p.86.

a. Une muralité épidermique.

L'une des caractéristiques de la ville est sa 'muralité'.¹²⁰ Elle est frontale, et scande verticalement la perspective. Pour cette raison j'ai persévérer dans le choix d'un accrochage au mur, ce qui s'inscrit dans une problématique similaire. (fig. 27)



Fig. 27. Laetitia Perez, projet en cours (état photographique) à 11 panneaux qui fera environs 5 m de long

Le mur est une des caractéristiques particulières de la ville, car il en constitue sa composition interne. Il est à la fois la signification d'un intérieur et ce même intérieur rendu extérieur par le revers de ses parois. Mais il est aussi par ce revers, la composition interne de la ville même. Pas la ville considérée dans sa chair, dans ses habitations et autres structures, mais la ville urbanistique, c'est-à-dire ses rues, ses places, qui bien qu'en extérieures sont néanmoins l'aspect principal intérieur des villes.

La ville compositionnelle ne s'analyse pas de l'intérieur des logis, mais du centre de ses artères. Ces lieux de passage, intermédiaires, ces espaces transitoires sont tout ce qu'elle offre à notre vue. Comme le dit Goetz, les édifices se confondent avec les espaces qu'ils occupent, contrairement aux objets qui eux sont mobiles. En cela nous pouvons évoquer

¹²⁰ *Où commence l'architecture*, Scoffier Richard, 4 cours de Mars à Juin 2011, Université Populaire du Pavillon de l'Arsenal.

les œuvres Mondrian, installées dans son atelier et créées pour lui, qui ont une fonction ‘muralisantes’, structurantes, spatialisantes. (fig. 5)

En ville nous parcourons un intérieur, dans lequel nous restons cependant à l’extérieur, comme dans une exposition dans laquelle nous nous trouvons mais où nous restons pourtant extérieurs à l’œuvre (contrairement aux œuvres interactive et participatives tel que *Le Pissenlit* d’Edmond Couchot et Michel Bret, 1990.

La ‘muralité’ est ce qui définit l’espace, le scinde, l’ouvre, le structure, « elle donne place ». ¹²¹

Du peintre hollandais Saenredam, ¹²² nous pourrions dire que le sujet principal de ses œuvres, mis à part la symbolique des églises, est cette muralité vidée de tout superflu objectif. Mais bien qu’il s’agisse des murs représentés du côté interne des bâtiments, ses représentations révèlent une certaine ambiguïté : les espaces sont relativement ouverts, et éclairés comme en plein jour, et parcourus par des personnages vus de loin. Aucun évènement particulier ne se produit, aucune scène n’est représentée, tout y est impersonnel. De plus, ces compositions ont la plupart du temps pour sujet la nef, et principalement les collatéraux et les espaces situés au-dessus, qui sont parcourus par des galeries. (fig. 28) Cela procure le sentiment d’espaces externes. Ce qui pourrait être tout à fait représentatif de la conception de la ville comme externe-interne définie plus haut.

Saenredam représente des espaces perçus comme relativement immenses, dont l’impression visuelle est d’un lieu situé en extérieur, mais qui néanmoins serait un intérieur car entouré de parois. Goetz définit d’ailleurs les édifices comme des envers perceptibles. ¹²³ Impression que nous pouvons retrouver dans les intérieur *Merzbau* de Schwitters. (fig. 29)

¹²¹ Benoît, Goetz, *La Dislocation, architecture et philosophie*, éd. Les Editions de la Passion, Paris, 2001, p.24.

¹²² Roland, Barthes, ‘Le Monde objet’ in *Essais critiques*, 1963, éd. du Seuil, Col. Points, série Essais, Paris, 1981,

¹²³ Benoît, Goetz, *op. cit*, p.24.

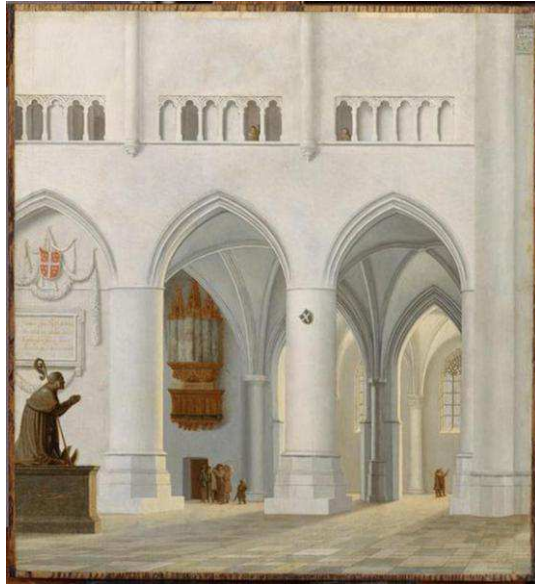


Fig. 28. Pieter Jansz Saenredam.. *Intérieur de l'église saint Bavon de Haarlem*, Vers 1630, Musée du Louvre.

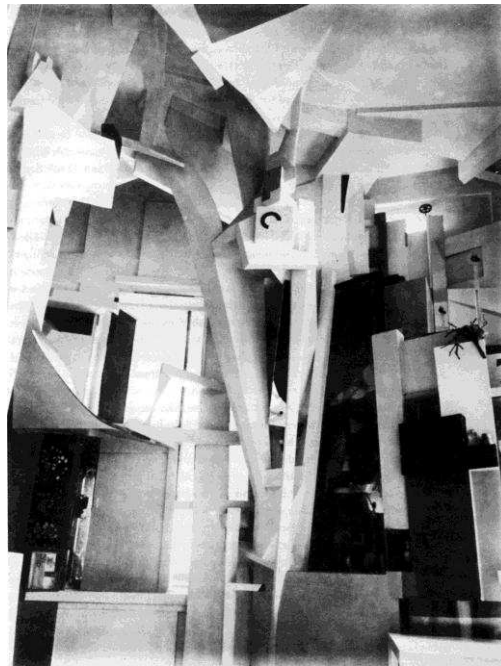


Fig. 29. Kurt, Schwitters, *Merzbau*.1923-1937

Cependant, ces parois ne sont pas d'éventuelles murailles isolant la ville par un système de fortification, mettant une frontière entre ce qui est hors de la ville et ce qui est dedans ; mais bien les rues elles-mêmes. La ville est un extérieur qui est intérieur. De même si nous considérons les parois d'un corps vécues de son intérieur : les parois de la peau seront intérieures à ce corps, mais bien extérieures aux restes des organes pénétrables

(c'est-à-dire qui servent à la circulation de flux internes comme le sang) qui le composent. Dagognet définit la peau comme un tégument protégeant le sujet des menaces extérieures, ce qui peut se rapprocher du rôle des proies externes du corps qu'est la ville.¹²⁴

En poussant plus loin l'analyse de cette ville tégument, nous pourrions comparer la ville à un corps, d'ailleurs Merleau-Ponty n'exprime-t-il pas la ville de Paris comme un être expressif à part entière doté 'essence affective'.¹²⁵

Ce qui rejoint l'idée, avancée par Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, que la maison transcende l'espace géométrique, car il est un espace est vécu. Si par sa relation aux corps vivants qui l'habitent, ces espaces surpassent la simple géométrie, pourrait-on dire qu'ils la dépassent, au point de devenir corps lui-même ? « La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. ». ¹²⁶

Deleuze, dans *Mille plateaux*, disait déjà que le corps est une cartographie, car il est composé de latitude et de longitude.¹²⁷

Le Mur de Sartre évoque dans un de ses passages le devenir corps du mur devant lequel le protagoniste sera fusillé, ainsi que le devenir mur de ce même personnage.¹²⁸

Mais le mur est aussi une impasse, il bloque le passage. Il est une masse, posée sur une autre. Et de masse en bloc il compose un ensemble architectonique. Visuellement nous pourrions rapprocher cette idée des *Architectones* de Malevitch. (fig.30)

¹²⁴ François, Dagognet, *Corps réfléchis*, éd. Odile Jacob, Paris, 1990, p.20.

¹²⁵ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.333

¹²⁶ Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF 5e Édition bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1967, p.58.

¹²⁷ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.318.

¹²⁸ Jean-Paul, Sartre, *Le Mur*, (1939), éd. Gallimard, coll. Folio, Paris ou Barcelone, 2012, p.22.

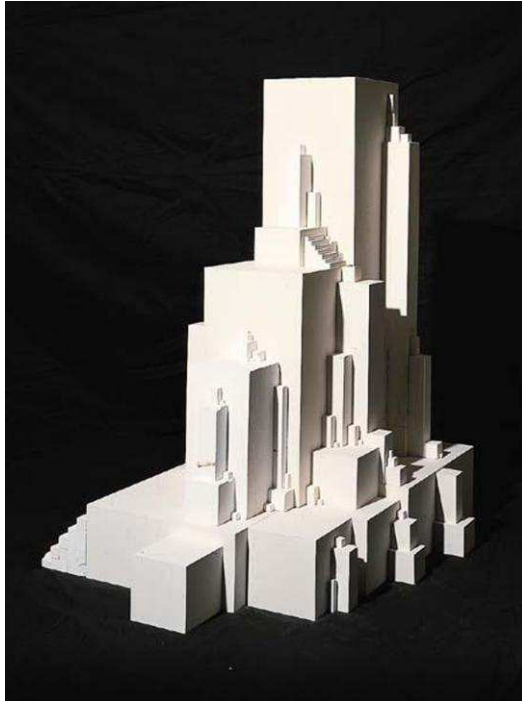


Fig. 30. Malevitch, *Zeta*, 1923-27

Mais le mur n'est que la face frontale de ces compositions, sur ses bords elles s'affinent en ligne. Ainsi, cette paroi épidermique, entre en résonance avec la différence qu'établit Viollet-le-Duc entre la structure et la forme : la structure étant comme l'ossature, que la forme viendrait recouvrir comme une peau.¹²⁹

¹²⁹ Hubert, Damisch, 'La Structure en art' in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010,

b. *La force de la ligne.*

Le territoire, s'inscrit sur un plan de décadage, qui relie tous les autres cadres, ou territoire par un ensemble de vecteurs et autres types de lignes qui créent un réseau de lien, comme nous l'avons évoqué dans la première partie. Il est aussi lui-même composé d'un ensemble de lignes, dont les plus importantes sont les lignes murales qui définissent la composition de la ville, soit sa structure. Parmi les œuvres constructives, dont les problématiques sont relatives à cette idée, nous pouvons citer l'œuvre *3Destruct 2* du groupe AntiVJ, dans laquelle le spectateur est plongé dans un univers de lignes. (fig. 31)



Fig. 31. AntiVJ, *3Destruct 2*, installation audiovisuelle, festival Scopitone, 2007

Que l'on considère les lignes à la façon de Le Corbusier : La ligne courbe étant paralysante,¹³⁰ signifiant une animalité. La droite, au contraire, signifiant une réaction, une action un agissement. Ou qu'inversement, on préfère, comme Bachelard, la

¹³⁰ Le Corbusier, *L'Urbanisme*, op. cit., p.10.

conception bergsonienne des lignes, les courbes comme étant chaudes et les droites raides.¹³¹ Nous pouvons relativement admettre que la ligne est l'appareil constructif principal du monde urbain, le monde est linéaire. Une linéarité qui se ressent chez de nombreux artistes tel que dans la série de photos La Tour Eiffel faite en 1929 par Eli Lotar, chez Kawamata ou encore Hans Hartung. (fig. 32)



Fig. 32. Hans Hartung, *Composition*, 1980, Musée de Strasbourg

Selon Manlio Brusatin, la ligne est droite, c'est un lien reliant, elle donne forme et modèle les figures ; elle délimite les espaces intérieurs des formes ; elle est aussi chemin, détour et retour.¹³²

Ces lignes sont la structure même de la ville, comme le trait structure le tableau.

¹³¹ Gaston, Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p.138.

¹³² Manlio, Brusatin, *Histoire de la ligne*, (1993), ed. Flammarion, , Paris, 2002, p.37.

Mais la ligne structurale ordinaire, soit la plus courante, est simple. Elle est une poutre soutenant un édifice, ou bien un échafaudage. Elle est évidente.

En revanche ce qui reste le plus intéressant c'est de trouver des ensembles linéaires, qui structure la perspective visuelle, des structures en sommes formées par la vue. Dans mes compositions je crée mes propres structures, et systèmes. Ce qui pourrait rappeler la définition que donne Roland Barthes du structuralisme, comme reprenant les objets dans le but de mettre en évidence leur structure et leur fonction. Les miennes n'ont pas pour vocation la mise en évidence de la fonction d'objet réel, ni de leur structure, mais d'exprimer ces notions à partir de formes constituées de fragments d'objets.¹³³

Au regard de l'histoire de l'art nous pourrions rapprocher cela des Prouns d'El Lissitzky qui sont des intermédiaires entre peinture et architecture.¹³⁴ (fig. 33)

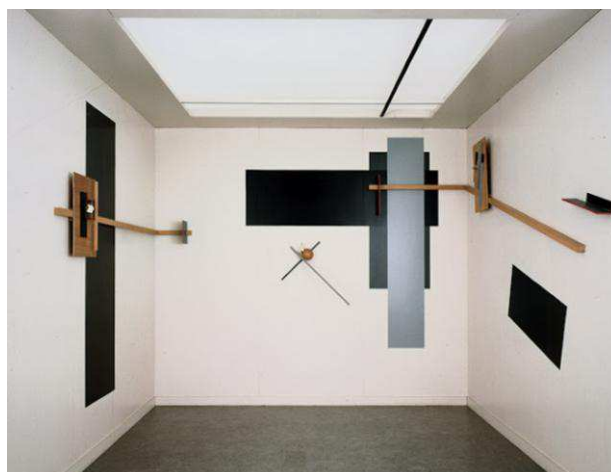


Fig. 33. El Lissitzky, *Proun room*, 1923, reconstitué en 1971

El Lissitzky affirme lui-même que ‘l’artiste cesse d’être imitateur pour devenir constructeur du nouveau monde des objets’.¹³⁵ Il met au premier plan les recherches

¹³³ Roland, Barthes, *Essais Critiques*, op. cit. p.222.

¹³⁴ Gérard, Conio, *Le Constructivisme Russe*, op. cit., p.14.

¹³⁵ Ibid, p.40. : El Lissitzky cité par l’auteur.

structurales, sans sujet objectif concret, ni expression d'aucune fonction mis à part celle d'établir des compositions repoussant les limites de l'équilibre.

Les lignes s'entrecroisant deviennent des compositions structurales, chacune supportant les masses murales les enveloppant. Selon, Schopenhauer l'intérêt esthétique de l'architecture vient de la « lutte entre pesanteur et résistance » car elle détourne ces forces pour les contenir, les empêche de suivre leurs voies directes : elle rend visible « l'effort infatigable de ces deux forces ».¹³⁶

Deleuze dans la logique du sens, après avoir analysé les structures linguistiques, que nous n'évoquons pas ici, explique que « forme et matière n'ont de portée que dans les structures originales et irréductibles où elles s'organisent. ».¹³⁷

Derrida, dans l'Écriture et la différence, analyse la structure « comme unité interne d'un assemblage, d'une construction. ».¹³⁸

Il poursuit en ceci : Une structure est toujours pensée comme ayant un centre unique.¹³⁹
« dans toute l'histoire du concept de structure(...) doit être pensée comme une série de substitutions de centre à centre, un enchaînement de détermination du centre. »p.410

Deleuze dans son introduction à Mille Plateaux, pour expliquer la conception fragmentaire de ce volume, explique que toute chose, comme le livre dont il est question, est agencée suivant des lignes et des vitesses mesurables.¹⁴⁰

Ainsi il introduit la notion de rhizome, qui pourrait être qualifié de structure au sens ou l'entend Derrida, car le rhizome est milieu comme la structure est centre.¹⁴¹

¹³⁶ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (1819), éd. Presses Universitaires de France, col. Quadrige, Paris, 2003, p.275.

¹³⁷ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.113.

¹³⁸ Jacques, Derrida, *L'Écriture et la différence*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 1979, p.28.

¹³⁹ *Ibid*, p.410.

¹⁴⁰ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.10.

¹⁴¹ *Ibid*, p.32.

En revanche, la ligne de Mallet Steven est analysée comme une ligne directrice, qui insuffle un mouvement, elle devient donc un principe directeur de la composition¹⁴² : « Ligne porteuse et directionnelle, articulation. Des lignes forces qui donne équilibre et mesure de l'ensemble, la ligne « charnière entre volume et plan ».

La ligne est donc quelque chose de mouvant, et non statique comme le point, qui selon Deleuze, ne fait pas la ligne. C'est la ligne qui emporte le point déterritorialisé.¹⁴³ Ce qu'il relie à l'organisation des villes sur le territoire lui-même, l'analysant comme des points dans le flux, sur les lignes directrices définies par l'état.¹⁴⁴

Mais si la ville est faite de lignes directrices, elle est donc aussi définie par un mouvement, et dans ce sens ne pourrait juste se définir comme un point. Celui-ci semblant être le plus petit élément possible, entièrement statique.

La ligne étant un point en devenir, le point un devenir ligne, elle se poursuit toujours en d'autres lignes, comme le pli amène un autre pli.¹⁴⁵ De cet enchaînement naît le nœud.

¹⁴² Olivier, Cinqualbre, 'la démarcation de la ligne ' in *Robert Mallet-Stevens l'œuvre complète*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2005, p.32.

¹⁴³ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, op. cit., p365

¹⁴⁴ *Ibid*, p.366.

¹⁴⁵ Gilles, Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, (1988), éd. Les Editions de minuit, col. Critique, Paris, 2011, p.9.

c. *Ville nœuds et confusion*

Les villes sont des ensembles de nœuds, c'est-à-dire de choses que le regard entremêle et relie entre elles, ce qui crée des zones de confusion visuelle.

Elles donnent l'impression de se perdre. Entre leur murs, au ras du sol, ou presque, disons à 175cm en moyenne, notre perspective est comme nous l'avons vue bouchée. Les édifices et les objets se superposent sur notre rétine, créant de nouveaux ensembles compositionnels. Tel que nous pouvons le voir dans la photo *View of Arch Street, Boston* de Nicolas Nixon. (fig. 34) Ceux-ci sont dépourvus du sens conventionnel qui relie, dans notre esprit, les formes et matériaux à des objets définissables. Ainsi le non-sens surgit de ces villes chaotiques.



Fig. 34. Nicolas Nixon, *View of Arch Street, Boston*, 2008, MOMA.

Par non-sens, disons seulement qu'il s'agit de combinaisons formelles dont nous n'avons pas l'habitude. Ce qui rappelle le cheminement d'Alice, qui se retrouve dans un monde fait de connexions logiques dont elle n'a pas l'habitude ce qui a pour effet de l'égarer. L'univers entier se transforme ainsi en un labyrinthe. (fig. 27)

Un labyrinthe est un lieu dont on ne peut connaître l'issue au départ, dès son entrée. Il peut être une construction physique, mais aussi une construction mentale. Ils peuvent être comparés à des ensembles signifiants à plusieurs branches. Certaines sont des impasses, ou plutôt elles restreignent le sens, elles le bloquent, et d'autres ont un sens ouvert, cette ouverture du sens tant déterminée par les chemins menant à la sortie.

Ainsi, la ville est un labyrinthe pour l'esprit et pour la vue, car certaines combinaisons de structures sont bouchées et n'amènent pas de perspectives, alors que d'autres se révèlent infinies. Ainsi, pouvons-nous considérer des compositions tel que *Black white gray* de Moholy-Nagy comme relevant de cette forme labyrinthique.

C'est ce que je tente de mettre en jeu par mes assemblages de panneaux. Ils sont des constructions formelles et structurelles, qui font visuellement sens, mais qui sont loin d'être signifié, car ils ne se constituent pas en récit, ni en représentations d'objets distincts. Ils mettent en scène des lignes et des structures dont certaines se poursuivent hors des panneaux et d'autres au contraire y restent enfermées. Ma volonté étant de faire ressentir au spectateur le trouble que je ressens parfois face au monde urbain, et qui me fait prendre des photos. La ville labyrinthe est une zone de chaos visuel, parfois oppressif, qui peut provoquer un vertige, et fait basculer le monde. (le mot chaos est utilisé ici en relation avec ce que nous disions en première partie : c'est-à-dire l'espace extérieur et indéfini, voire abstrait ; la ville pouvant se considérer comme un extérieur)

L'œil ne peut pas voir à travers les objets, il est dans l'impossibilité de les départager de les isoler, et se retrouve forcé de créer des liens optiques entre ce qu'il voit. Tout se relie à cause du phénomène de projection. Ainsi, l'œil est forcé de trouver un sens aux formes issues de la superposition des objets par la vue. On peut dire que le monde n'a pas de sens quand on se fie à l'œil. L'œil est limité par son incapacité à voir le monde tel qu'il est c'est-à-dire rempli d'objets épars et séparés par le vide de l'espace intermédiaire. C'est la logique et le cerveau qui nous permettent de comprendre ce qu'on voit et de définir les formes, de séparer le visible en objets logiques : tout mon travail tend à jouer sur ce phénomène optique. Comme le dit Merleau-Ponty « l'espace n'est plus celui de la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de

moi comme degré zéro de la spatialité ». ¹⁴⁶ Mon travail mettant ainsi le spectateur au cœur de ma vision. (fig. 35 et fig. 36)



Fig. 35. Laetitia Perez, Sans titre, 2012

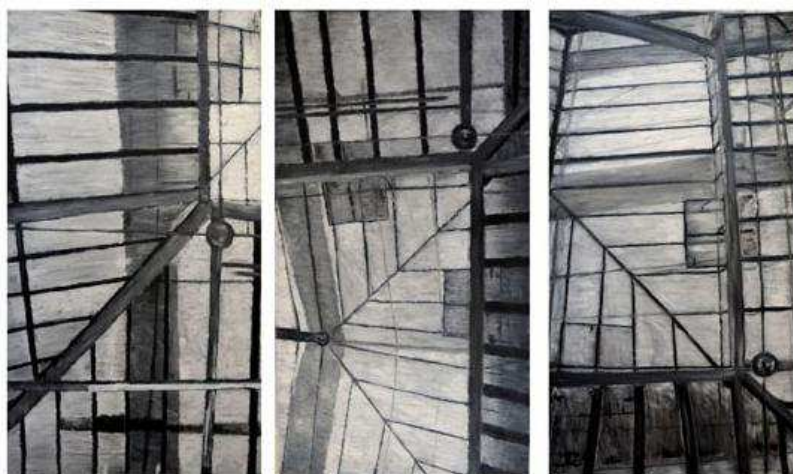


Fig. 36. Laetitia Perez, Sans titre, 2012

¹⁴⁶ Maurice, Merleau-Ponty, ' L'Œil et l'esprit' in *Œuvre*, éd. Gallimard, Coll. Quatro, Paris, 2010, p.1612.

Ce qui nous donne l'impression que le monde est barré par des lignes, quadrillé. Ce qui finit par créer des nœuds visuels. Ils sont le centre, le croisement de toutes ces lignes, ils sont le moment, le point de croisement entre plusieurs sens, ce qui en crée des phrases visuelles. Comme le Haïku, met en évidence le moment où tout se lie puis se délie, nous pouvons en dire de même pour les constructions structurales telles que celles déjà évoquées de Hans Hartung.

Hubert Damisch, dans *Fenêtre jaune cadmium*, la peinture est un vrais trois, établie une relation entre les nœuds, ou tressage et la peinture, ce qui peut amener à établir une relation entre les nœuds d'enchaînement que sont les structures topographiques, des plans, des villes et ces nœuds visuel assemblés ou non.¹⁴⁷

Le Corbusier, le poème de l'angle droit : Le monde ligne l'ait aussi dessiné ou écrit, Se mêle en confusion 'la confusion'.¹⁴⁸

Merleau-Ponty dans la phénoménologie de la perception, analyse les objets perçus comme un ensemble entremêlé : « Toute vision d'un objet par moi se réitère instantanément entre tous les objets du monde qui sont saisis comme coexistant parce que chacun d'eux est tout ce que les autres 'voient' de lui. ».¹⁴⁹ Par les lignes qui s'entremêlent dans le détail et perdent la signification.

¹⁴⁷ Hubert, Damisch, 'la peinture est un vrais trois', in *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, éd. Les éditions du Seuil, coll. Essai, Paris, 1984, p.275.

¹⁴⁸ Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, , éd. Tériade, Paris,, p.40.

¹⁴⁹ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.97.

II. Du mouvement à l'expansion

Précédemment, nous avons évoqué le caractère plastique mais statique des villes. C'est-à-dire leur composition, comme un ensemble de lignes et de structures.

Seulement, la construction urbaine évolue constamment, et tout y est en mouvement et expansion. Même le plus infime de ses éléments, comme le point, est un mouvement potentiel.¹⁵⁰ Mais ce point est, comme nous l'avons déjà évoqué un devenir ligne, puisque la ligne est en devenir et quelle est constitué de points, ainsi les points eux même sont en devenir.¹⁵¹

Je chercherai donc à analyser à présent la question du mouvement et du rythme.

Deleuze, dans *Milles plateaux*, explique d'ailleurs que « le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes. » et qu'il y a « territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. ».¹⁵²

¹⁵⁰ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux, op. cit.*, p.359.

¹⁵¹ *Ibid*, p.365.

¹⁵² *Ibid*, p.386

a. *La ville mouvement*

La ville est parcourue par une multitude de rythmes qui la dynamise. Elle n'est pas une entité statique, parce que l'homme est en devenir et que la ville le suit. Comme nous l'avons vu concernant sa composition même, dont les lignes sont directionnelles, ce qui est déjà un mouvement en soi. Cette ligne mouvement rappelle la théorie de la ligne gothique analysée par Woringé : comme une ligne dynamique et autonome.¹⁵³

Cela rejoint ce que dit Deleuze sur le mouvement interne aux tableaux de Bacon.¹⁵⁴ Les lignes imposent des rythmes à une composition, elles la fragmentent, la scandent. Les lignes de croisement, ou structures, sont aussi des symboles de force et poussées qui dirigent les tensions dans un ensemble constructif. Ce que nous retrouvons dans de nombreuses œuvres constructivistes, tel que les *Prouns* déjà cités. Qui mettent en scène ces lignes forces à la limite de leurs stabilités. Cette limite est ce qui m'intéresse aussi, et que je recherche dans mes compositions, elle peut être due à un vacillement de la composition, comme au choix très précis d'un cadre, dont toute modification renverserait l'ensemble.

Mais cette ville mobile se concrétise surtout dans tous ses mécanismes circulatoires, tel que les transports, les flux de personnes, la vie elle-même. Comme le dit Deleuze dans mille plateaux : « la ville est le corrélat de la route. Elle n'existe qu'en fonction d'une circulation, et de circuits ; elle est un point remarquable sur des circuits qui la créent ou qu'elle crée. Elle se définit par des entrées et des sorties, il faut que quelque chose y entre et en sorte. Elle impose une fréquence. ».¹⁵⁵ ce que nous pouvons retrouver dans *L'homme à la camera* de Vertov, dont le montage joue tout à fait sur cette rythmique propre à la ville.

¹⁵³ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p.122.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.70.

¹⁵⁵ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.359.

Cette mobilité est ce sur quoi jouent les polyptyques, qui contrairement à la peinture à panneau unique, n'est pas simultanée pour le regard. Les polyptyques s'inscrivent dans une plus grande temporalité pour la perception, car comme l'explique Deleuze à propos de ceux de Bacon, il y a plus de circulation et de mobilité.

Ce format se rapproche des actions que le temps peut avoir sur les objets, qu'analyse Roland Barthes dans *essais critiques* « Le temps déboîte l'espace et constitue l'objet comme une suite de tranches qui se recouvrent presque complètement les unes les autres : c'est dans ce presque spatial que git la dimension temporelle de l'objet. ».¹⁵⁶

Ce qu'il poursuit en citant le *Mobile* de Butor fait d'unités mobiles.

On pourrait dire, qu'il y a un jeu entre le mouvement imposé par le format polyptyque, qui correspond au temps vécu toujours au présent et en devenir continu, et le fait d'avoir des arrêts sur image de la ville.

Le mouvement est le « rapport entre les parties », « les ensembles sont dans l'espace, et le tout, les tous sont dans la durée ».¹⁵⁷

Ce que nous retrouvons dans l'œuvre de Perec *La Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, dans lequel il tente de décomposer le mouvement : « Plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifiques ().¹⁵⁸ Nous pourrions comparer ces types de descriptions à des 'arrêts sur image' de la vie d'un quartier, en l'occurrence Saint Germain des Près/ Saint Sulpice, mais plutôt que fixé par un objectif, ils le sont par les mots. Pour ce faire, il utilise donc style rapide et presque télégraphié. La différence de ce genre d'exercice par rapport à la photo, c'est que le temps de la photo, bien que montrant du mouvement par un certain flou, est figé, statique. Alors que le temps de l'écriture défile, circule, comme les événements eux même, dans le temps réel.

¹⁵⁶ Roland, Barthes, 'Littérature objective' in *Essais critiques*, 1963, éd. du Seuil, Col. Points, série Essais, Paris, 1981, p.39.

¹⁵⁷ Gilles, Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p.21.

¹⁵⁸ Georges, Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, (1975), éd. Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2008, p.15.

Deleuze explique, dans *l'Image mouvement*, que le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru, mais avec l'acte de parcourir.¹⁵⁹ Le présent étant relatif au temps vécu n'est jamais fixé, car il est toujours en pur devenir.¹⁶⁰

Il se subdivise à l'infini en quelque chose qui vient de se passer et quelque chose qui va se passer¹⁶¹ « L'évènement c'est que jamais personne ne meurt, mais vient toujours de mourir et va toujours mourir, dans le présent vide de l'aiôn, éternité ».¹⁶²

Ainsi cette ville au présent, est évènement. Elle se vit et se parcourt. Le mouvement, implique donc un actif, et que si la ville est mouvement, ce n'est pas par son espace à parcourir, mais bien par ses actes. La ville est en acte, car elle est une extension du corps des gens qui la parcourt. Comme le montre Hannerz, elle déplace les personnes, d'un quartier à l'autre, le type de population se déplaçant en fonction de leur changement de statut social et en fonction des modes.¹⁶³

Le cinéma, tel que l'analyse Deleuze, est une technique qui met en place des images mouvements qui sont des coupes mobiles, et que nous devrions opposer aux coupes immobiles du polyptyque. Néanmoins le temps, le mouvement du spectateur lui est concret et mobile.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Gilles, Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p.9.

¹⁶⁰ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.9.

¹⁶¹ Ibid, p.78.

¹⁶² Ibid, p.80.

¹⁶³ Ulf, Hannerz, *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, (1980), éd. Les éditions de Minuit, Paris, 1983, p.48

¹⁶⁴ Gilles, Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p.11.

b. La ville mettant en mouvement(ou théâtralité urbaine)

Le détail, selon Daniel Arasse, rythme le regard du spectateur en lui imposant de passer successivement de l'un à l'autre.¹⁶⁵ Comme le polyptyque obligeant, non seulement le regard mais aussi le corps à se mettre en mouvement. De plus il s'opère un rythme par les différentes distances entre les panneaux. Empêchant ainsi, l'effet d'ensemble, le tout qui devait définir le tableau tel que le considérait Alberti¹⁶⁶ : mais dans une ville, l'effet d'ensemble est impossible. Comme le monde, elle est fragment, et séquence, elle est donc rythme et mouvement, comme nous venons de le voir.

Ce rythme propre au monde fragmenté contemporain (ou moderne, si l'on part du principe qu'actuellement et cela depuis une centaine d'année, le monde ne se conçoit plus comme un tout à conquérir, propre à étendre son territoire et donc sa propre identité, mais comme un ensemble de fragments distincts, (dont il faut à tout prix se préserver) a comme conséquence de scander d'autant plus la vie des personnes. Comme nous l'avons vu sur la partie concentrée sur les fragments, le monde se vit tous les jours comme une succession d'étapes, ce qui rythme les modes de vie. Tous les espaces sont divisés et subdivisés, nous ne sommes jamais dans un ensemble, dans une grotte à notre mesure, mais nous passons constamment d'une zone à une autre. Celles-ci étant bien distinctes les unes des autres.

Tout d'abord il y a les divisions significatives de notre vie personnelle : l'habitat, la rue, le lieu de travail (et de nombreuses autres). Mais il y a aussi les divisions propres à la ville : celle-ci a fait l'objet d'une telle volonté de marquage et de précision, afin d'en déterminer chaque parcelle, qu'elle se retrouve séquencée de toute part : pour Paris par exemple, il y a les arrondissements chacun régi par une Mairie, puis les quartiers qui sont dispersés en points relativement espacés définis par un édifice (Saint Lazare relatif à la gare), ou par un ensemble de rues nommées en fonction d'un thème (Europe, sur la ligne de Metro 3), ainsi que des sous zones de références définies par le croisement de deux

¹⁶⁵ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.225.

¹⁶⁶ *Ibid*, p.245.

rue ou par une seule (Vauvenargues, sur la ligne de bus 31). Ce rythme peut être mis en relation avec les machines de Tinguely, tel que son *Autoportrait* de 1988, qui transforme tous élément du monde en un ensemble de machines à la rythmique diversifiée. (fig. 37)

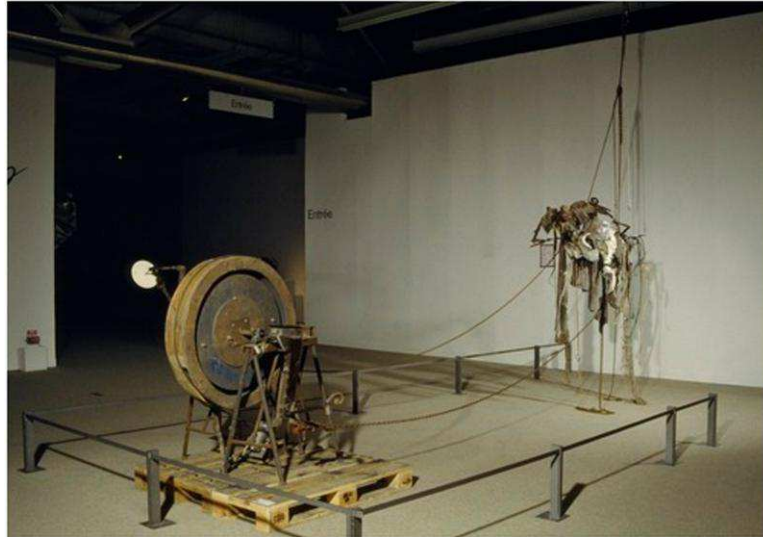


Fig. 37. Tinguely, *Autoportrait*, 1988, Centre Pompidou.

Nous pourrions dire que ce séquençage de la vie, se retrouve dans l'art, notamment dans la bande dessinée dont l'histoire passe d'une bulle à une autre, d'un fragment à l'autre, soit d'une scène à l'autre. Elle se retrouve aussi en littérature par l'exemple de *Mobile*, ou dans le cinéma. Dans toutes ces formes d'arts, le rythme est le point essentiel de la composition : bien entendu il s'agit du mouvement induit par la temporalité même du récit.

Mais si les personnes en ville, ou devant une œuvre, sont soumises à ce rythme c'est qu'ils sont déjà eux-mêmes en mouvement. En effet, la ville ne nous impose son tempo que lorsque nous commençons à la parcourir. De même une œuvre a besoin d'un regard actant pour être perçue. Il me semble que les performances ne sont pas les seuls moyens de mettre le spectateur en mouvement, car de manière générale, comme le dit Shannon Jackson dans son livre *Work performing art performing publics* (repris lors de la conférence tenue en Interface), la perception ne peut se faire sans le mouvement, il la conditionne.

Il s'agit d'un des aspects que je recherche par la fragmentation des œuvres, et leurs espacements. Ce qui explique que mes panneaux soient généralement divisés, et non réassemblés en composition générale ou en photo montage. Les happenings d'Allan Kaprow avaient pour but la mise en mouvement, et le vécu du spectateur,¹⁶⁷ dans mon travail les œuvres sont fixes, mais elles nécessitent tout de même une mise en mouvement : que ce soit par la lecture qui impose son rythme, auquel nous nous accordons pour l'interpréter, ou par la nécessité de se déplacer, passant d'un fragment à l'autre.

Dans sa conférence sur la théâtralité, Shannon Jackson explique que la théâtralité en art ne nécessite pas forcément un acte théâtral. D'ailleurs dans son analyse de la Théâtralité baudelairienne, Roland Barthes la définit comme étant tout ce qui n'est pas le texte au théâtre : ainsi le mouvement s'inscrivant dans un présent en devenir, non figé.¹⁶⁸ Mais qu'au contraire il y a théâtralité dès qu'il y a mise en mouvement du spectateur, dans son appréhension de l'œuvre, dans un espace qui ainsi en devient scénique. Peter Brook, dans *L'Espace vide* ne synthétise-t-il pas tout espace comme potentiellement scénique : « je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. ».¹⁶⁹ Cette théâtralité qui met en mouvement le spectateur se retrouve au théâtre même, comme exemple nous pouvons citer *1789* d'Ariane Mnouchkine, dont la scène était fragmentée en plusieurs petites scénettes, disposées de sorte à obliger le spectateur à se mouvoir d'un point scénique à l'autre.

La ville elle-même n'a-t-elle pas été analysée comme telle, dans les travaux de Goffman par exemple, qui compare la vie urbaine à une scène de théâtre partitionnée en de multiples rôles que les habitants doivent adopter selon les moments ou les lieux où ils se trouvent.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Allan, Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 1996, p.48. : qui définit les happenings comme des événements qui ont lieu.

¹⁶⁸ Roland, Barthes, *Les Essais critiques*, op. cit., p45.

¹⁶⁹ Peter, Brook, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, (1968), éd. Seuil, Paris, 1977, p.25.

¹⁷⁰ Ulf, Hannerz, *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, op. cit., p.150.

c. *La ville expansion*

La ville est mouvement et met en mouvement. Mais cela est aussi dû au fait qu'elle s'étend continuellement, en se redéfinissant : en redéfinissant sa forme, ses limites. Ce mouvement de la ville est donc aussi dû au fait qu'elle est elle-même en devenir, ce qui se rapproche de la conception du mouvement de Merleau-Ponty « il nous faut concevoir un monde qui ne soit pas fait de choses seulement, mais de pures transitions. ».¹⁷¹

La ville s'étend latéralement, mais elle investit aussi les espace verticaux, tant en profondeur (métro et autre tunnel), qu'en hauteur (des murs verticaux, des potagers sur les toits) ; ce qui crée une occupation pluridimensionnelle de l'espace de la ville. Ce que nous retrouvons par exemple dans des œuvres d'artistes tel que Vieira da Silva dans sa composition *Nuit blanche* de 1960. (fig. 38)



Fig. 38. Vieira da Silva, *Nuit blanche*, 1960, Centre Pompidou

La ville est une accumulation que nous pouvons rapprocher des œuvres d'Arman, car elle se compose des mêmes types d'objets qu'elle accumule à l'infini. Ce qui rappelle cette

¹⁷¹ Maurice, Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.326.

ville imaginaire décrite par Italo Calvino, qui produit en masse tous ses objets, afin de reconstruire chaque jour une nouvelle ville, laissant derrière les œuvres accumulatives de son existence journalière. Mais les vraies villes, loin de renaître chaque matin, accumulent et se construisent en strates sur leurs propres déchets, et lorsque l'espace devient trop instable à force de creuser et de superposer, elles se rependent sur leurs périphéries et les agglomèrent.

Cinématographiquement nous pourrions évoquer deux types de villes futuristes qui vont dans cette direction : par exemple la ville dans *Le Cinquième élément* de Luc Besson dont l'investissement de son espace verticale est tel, qu'elle a dû créer des routes aériennes se superposant les unes sur les autres, ainsi que la ville du film animé *Renaissance* de Christian Volckman qui se construit aussi verticalement tant pour ses voies de passage que pour ses édifices. Roland Barthes dans *Les Essais critiques*, définit la ville d'Amsterdam comme une vision d'un monde qui serait dominé par les objets, ceux-ci seraient une des matières principales de la ville elle-même. Chaque maison serait une accumulation verticale d'objet « comme si tout l'habitat humain n'était que la voie ascendante de l'*entreposement*. ».¹⁷²

Le photomontage peut être considéré comme un art stratigraphique, qui superpose ses fragments, comme le *Metropolis* de Paul Citroën. (fig. 18)

Mais avant tout, la ville est modulable, car elle se reforme à chaque fois qu'elle change. Elle se reterritorialise, comme mes panneaux se recontextualisent à chaque changement d'assemblage. « un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autre agencement, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation. ».¹⁷³ dans un certain sens nous pourrions rapprocher cette idée des œuvres d'artistes tels que Anselm Kiefer dont les œuvres soumises aux intempéries se reforment ou déforment dans le temps ; ou encore aux machines de Tinguely, dont *L'Hommage à New York* de 1960, qui n'avait comme vocation que d'évoluer jusqu'au point de non-retour qu'était son autodestruction.

¹⁷² Roland, Barthes, 'Le Monde objet' in *Les Essais critiques*, op. cit., p.25.

¹⁷³ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.402.

C'est une des raisons qui m'ont conduite à choisir toujours la même base de taille pour mes panneaux : 115cm de haut, la largeur en revanche pouvant changer. Ainsi, ces panneaux se transforment en module, me permettant de redéfinir les assemblages, de les modifier en changeant les panneaux et de les augmenter aussi. Ainsi ils peuvent être considérés comme un système constructif, que nous pourrions rapprocher du système modulator de Le Corbusier (sans se référer à la dimension et au nombre d'or). Actuellement ce système de module constructif est relativement banalisé, au point qu'on le retrouve même dans les jeux vidéo, notamment dans le jeu Mine Craft développé par Notch dont le but principal est de construire son univers, urbain ou rural à l'aide de cube. Ce système permet de faciliter les réassemblages, en permettant une homogénéisation des compositions.

Focillon dans la vie des formes définit le temps comme une structure, voire comme une architecture.¹⁷⁴ Les faits se succédant dans un certain intervalle. Ce qui se rapproche de l'idée de temps comme un ensemble de coupe d'objets. La ville module pourrait être cette ville temps faite de coupes de tailles identiques assemblées les unes aux autres afin de construire une temporalité. Ainsi si le temps est une architecture, en perpétuel devenir, donc en construction continuelle. Par le fait que la ville existe dans le temps, cela veut-il dire qu'elle participe de cette construction ?

Lorsque Namuth filmait Pollock en acte, il filmait le processus créatif lui-même, la frénésie corporelle de l'artiste pris « dans la fièvre de la peinture ».¹⁷⁵

Nous pourrions comparer les mouvements engendrés par la ville à ces gestes créateurs. Ainsi si l'on considère que Pollock en acte est ce qui fait de Pollock un créateur, de même peut-on considérer la ville expansion comme une ville créatrice.

Ainsi, la ville mouvement qui met en mouvement, est une ville en acte, soit créatrice, dont l'accumulation, ou la stratification sont toujours en cours.

¹⁷⁴ Henri, Focillon, *La Vie des formes, suivi de l'éloge de la main*, 1943, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p.85.

¹⁷⁵ Hans, Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock*, 1978, éd. Macula, 1994

III. De la ville au polyptyque comme systèmes adaptatifs

Louis Marin dans *De la représentation* explique, comme nous l'avons vu, que le cadre d'un tableau est ce qui permet de focaliser le regard du spectateur vers l'intérieur de ce dernier, bloquant par la même occasion tout moyen de communication entre l'espace du tableau et l'espace réel.¹⁷⁶

Au contraire, ce que je trouve intéressant en art ce sont ses capacités d'intégration. C'est aussi une part importante dans le développement des villes. Elles doivent être flexibles et adaptables pour pouvoir se développer de manière cohérente. Cela rejoint un peu ce que nous disions à propos de l'utilisation des modules qui facilitent cette intégration. Il faut que des liens se tissent entre ce qui existe et ce qui se crée.¹⁷⁷ Comme l'explique Hubert Damisch, Pollock implique toujours l'espace réel dans ses travaux, ce qui implique toujours que l'espace de l'œuvre soit tout aussi réel que l'espace d'accueil.

Ainsi nous chercherons donc ce qui permet ces adaptations, ou comment se créer ces liens entre l'espace de la composition, de la création (soit un espace en devenir) et l'espace réel déjà formé.

¹⁷⁶ Louis, Marin, *De La représentation*, op. cit., p.316.

¹⁷⁷ Hubert, Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, op. cit., p.75.

a. *Lignes évolutives*

Chaque espace est aménagé en fonction de son territoire d'accueil, de ses particularités. Ainsi, chaque nouvelle construction doit pouvoir s'y intégrer. Et ce pour de multiples raisons, tout d'abord nous devons dire que l'urbanisme est défini par une réglementation qui limite son champ d'action, elle doit pouvoir communiquer avec ce qui a déjà été fait, avec le style de la ville. Ainsi la plupart des édifices d'une zone particulière avec une fonction particulière doivent avoir un nombre d'étage défini, et correspondre à un style. De même, ce que je recherche avec mes travaux c'est établir un dialogue avec l'espace d'exposition. Et cela principalement par les lignes et les structures qui entrent en résonance avec les notions architecturales. Buren est un des artistes contemporains qui a le plus travaillé sur l'établissement d'un dialogue entre ses œuvres et les lieux dans lesquels il les exposait : les techniques étant diverses, bien sûr il y a les bandes colorées, mais aussi les miroirs comme *Dominant Dominé* au CAPC de Bordeaux en 1991, ou *La Coupure* au Musée Picasso de Paris en 2008. (fig. 39)



Fig. 39. Buren, *La Coupure*, Musée Picasso, 2008

Le rapport des formes et des masses architecturales, tel que l'analyse Henri Focillon dans la vie des formes, doivent se structurer au tout compositionnel : « il est incontestable que les masses architecturales sont rigoureusement établies selon le rapport des parties entre elles et de ces parties au tout. Au surplus un édifice est rarement masse unique. Il est le plus souvent combinaison de masses secondaires et de masses principales ».¹⁷⁸

Peut-on en dire autant de la ville ?

L'adaptation par les formes architecturales de la ville peut être continue : dans ce cas les édifices neufs reprennent des formes, des caractéristiques utilisées par les édifices antérieurs. C'est par exemple ce que l'on remarque avec les immeubles modernes qui réutilisent le langage haussmannien.

Mais l'adaptation peut aussi être en rupture, d'un point de vue stylistique du moins, le langage sera alors très marqué et différent.

Mais de manière générale chaque ville impose des codes d'urbanisme à respecter, afin de ne pas rompre l'identité de la ville. Ainsi même un bâtiment qui fait rupture, doit pouvoir d'une façon ou d'une autre s'intégrer à l'espace préexistant.

Nous pouvons analyser ce phénomène avec le nouveau bâtiment, du nouveau département du Louvre consacré à l'art islamique. Celui-ci est singulièrement différent de l'édifice ancestral au milieu duquel il s'intègre, néanmoins la couleur de son couverture utilise les mêmes tonalités que les pierres du Louvre. En outre les ondulations du toit permettent une meilleure intégration que s'il avait été droit, et cela parce qu'il est plus fluide, et laisse apparaître le bas du Louvre. Celui-ci s'entrevoit de tous les côtés.

Cette adaptation peut donc se faire par la structure des édifices, signifiant ainsi que la composition elle-même est un système de liens. Les villes entre elles sont reliées par des voies de transport, des réseaux routiers ou voies ferrées. Mais les fragments qui composent les villes sont aussi reliés par ces lignes communicantes. En fait, cette ligne dynamique dont nous parlions, et qui se poursuit d'un point à l'autre de la composition, lorsque qu'elle n'est pas stoppée, est un de ces liens tant compositionnels que visuels qui permet l'homogénéité de la ville comme un ensemble structuré. Nous pourrions dire que

¹⁷⁸ Henri, Focillon, *La Vie des formes*, op. cit., p.31

les villes comme de micro univers, sont relatif au « plan de composition comme sur ‘un espace vectoriel abstrait’ que se tracent des figures géométriques. » définit par Deleuze.¹⁷⁹ C’est-à-dire dans lequel s’inscrivent toutes les lignes qui la composent, ce qui permet à ses fragments de s’unifier. « Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! »,¹⁸⁰ car le point est immobile, donc non soumis au temps, alors que la ville est la temporalité même, comme nous pouvons la ressentir dans le film *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (environs à 26min du début).

Dans mes travaux la ligne est ce qui permet de créer le lien entre tous les panneaux, celle-ci sort de la composition pour se poursuivre sur une autre. Mais elle peut aussi bien être bloquée et ainsi jouer sur un effet de rupture.

Comme le dit Deleuze, dans *La Logique de la sensation*, « dans une abstraction de type Mondrian, le tableau cesse d’être un organisme ou une organisation isolée, pour devenir une division de sa propre surface, qui doit créer ses relations avec les divisions de la ‘chambre’ où il va trouver place : c’est en ce sens que la peinture de Mondrian n’est nullement décorative, mais architectonique, et quitte le chevalet pour devenir peinture murale. ». ¹⁸¹ Nous pouvons avancer l’idée que les lignes forces de ses composition, par la tension visuelle qu’elle impose à l’ensemble architecturale dans lequel elle prend place, participe de sa construction et de stabilité compositionnelle.

De même, Allan Kaprow exprime les toiles de Pollock comme n’étant pas hermétiques au monde, car leurs lignes commencent et se finissent souvent en dehors de la composition. C’est aussi, dans un sens, ce que nous pourrions dire de l’architecture de Mallet-Stevens dont la ligne articule la composition d’ensemble, celle-ci est une « ligne droite active » comme le dit Théo van Doesburg.¹⁸² Qui ne reste pas figé sur une partie de l’édifice mais se propage, tel que le font aussi les lignes compositionnelles dans *Le Retour à la raison* de Man Ray, dont tous les éléments et surtout les clous, sortent de la composition.

¹⁷⁹ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, 1991, éd. Les Editions de Minuit, Paris, 2005, p.177, 178.

¹⁸⁰ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, op. cit., p.36..

¹⁸¹ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p.101.

¹⁸² Olivier, Cinqualbre, *Robert Mallet-Stevens l’œuvre complète*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2005, p.36.

b. Le lieu de l'ouverture

Toute adaptation est relative à la communication, comme nous venons de le voir, avec les compositions qui se répondent entre elles. Ce qui symbolise cette communication pourrait être, d'une certaine manière, l'ouverture.

Si le monde s'inscrit sur un plan de décadage qui permet de faire se communiquer tous les cadres relativement hermétiques et qui composent ce monde architectural, alors nous pouvons dire que finalement tout espace est ouvert, et que toute construction s'ouvre sur l'espace, abolissant ainsi l'idée d'un monde hermétique. Les fenêtres, les portes qui sont souvent considérées comme des éléments cadrant du monde, sont néanmoins des lieux de communication entre les espaces.

Il en va de même pour ce qui est des relations établies entre l'espace pictural et l'espace réel. L'absence de cadre favorise cette ouverture et donc cette communication. Comme nous l'avons vu, la ligne se répand, mais pas seulement d'un panneau à l'autre, elle passe aussi par le mur intermédiaire ce qui permet un phénomène de projection des formes et du sens, créant un lien entre les éléments des diverses compositions, par un effet possible de contamination ou de mélange. Ce qui permet une assimilation ou une fusion entre les éléments. L'absence de cadre, comme une fenêtre ouverte, une porte franchissable, qui permet de passer d'un endroit à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur. Cette absence permet au regard d'effectuer ces passages. Mais cela ne se limite pas seulement à un passage perceptif, la matière même de l'œuvre n'est plus figée, ni contenue.

Aussi par l'ombre portée des panneaux qui entre en échos avec les structures des compositions, il se crée donc comme un échange de matière d'un panneau à l'autre : le mur prêtant sa substance à la composition.

Il en va de même pour les frontières, comme nous pouvons le voir avec les accords de Schengen ou d'autres, qui permettent, par leur ouverture, de faciliter le transit des personnes, facilitant le passage d'un côté à l'autre.

S'il n'est pas défini comme tel, peut-on concevoir un espace? Comment peut-on définir un espace ? Une surface vide étendue devant nous, ne suffirait pas à le définir, ce serait juste du vide. Ainsi un espace pour être défini doit être cerné, d'une certaine façon il doit avoir une certaine forme. Ainsi, peut-on dire que l'architecture, et à plus grande échelle la construction urbaine, est ce qui permet de créer des espaces ? Mais l'architecture serait, selon Goetz, ce qui permet d'ouvrir les espaces, dans ce sens pourrions-nous dire qu'une zone hermétiquement close n'est pas une architecture, puisque « L'architecture dispose les êtres entre ses murs. », ¹⁸³ ce qui affirme un caractère d'ouverture.

Ainsi l'adaptation des villes se fait par ses ouvertures qui permettent le passage, la circulation, et donc l'habitabilité des villes.

¹⁸³ Benoît, Goetz, *La Dislocation, architecture et philosophie, op. cit.*, p.23.

c. Les intermédiaires

Les espaces urbains sont en fin de compte spécifiés par la nécessité de créer des lieux de transitions, intermédiaires qui permettent les passages, créant des interactions entre les différents espaces. Permettre aux espaces internes des édifices de dialoguer avec les espaces externes, mais internes de la ville tels que les rues.

Dans mes travaux ce passage se crée par le hors champs et le choix de marquer la séparation entre mes panneaux par des espaces intermédiaires. Créant un lien visuel qui les relie, qui soit cohérent, aéré, permettant une circulation, ce qui se rapproche de la théorie chinoise des vides et de pleins dans l'art chinois. François Cheng dans *Vide et pleins*, explique que le vide, « loin d'être vide est le lieu interne où s'établit le réseau des souffles vitaux »¹⁸⁴ permet le passage.

Le vide médian permet virtuellement la fusion des éléments, leur transformation d'un état à l'autre : de la vague à la montagne à la vague.¹⁸⁵ Il est ce qui permet de relier deux entités complètement différentes : montagne et eau, le flou, ou l'ombre, la brume permettent la transition de l'un à l'autre. Les vides sont donc les intermédiaires nécessaires à la mutabilité des formes.¹⁸⁶ Ils créent, par le choix du format polyptyque, ce séquençage de l'espace, qui permet d'intégrer différents éléments à une composition qui est elle-même morcelée et fait de divers éléments. Les éléments qui peuvent donc s'associer à la composition sont les aspects formels des lieux d'expositions (ou lieux antérieurs sur lesquels se superpose du nouveau). Dans la *Proun room* de 1923 d'El Lissitzky nous pouvons remarquer que l'espace même entre les différents éléments de la composition globale (de l'environnement) est ce qui maintient l'ensemble cohérent ; ils sont le mur mais tout autant partie prenante de l'œuvre elle-même. (fig. 33)

¹⁸⁴ François, Cheng, *Vide et plein, langage pictural chinois*, éd. du Seuil, Paris, 1979, p.21.

¹⁸⁵ *Ibid*, p.23.

¹⁸⁶ *Ibid*, p.60.

De même, Hubert Damisch ne disait-il pas que les tableaux de Mondrian avaient pour but de révéler le vide qui leur servaient de fond (le mur en fait). Et d'organiser l'espace, en mettant en évidence sa délimitation.¹⁸⁷

La ville intermédiaire ou relative au vide narratif, ce vide entre deux photos qui est le présent lui-même selon Mac Adams, qui ne représente que le passé et le futur, le présent étant ce vide intermédiaire. La ville intermédiaire, dans ce rapport au vide narratif, serait cet espace de communication des formes, cet espace intermédiaire entre les panneaux d'un même polyptyque ou ces espaces intermédiaires entre les composantes (architecture, édifices) de la ville.

Ces zones intermédiaire sont neutres, et ne sont pas définies en soi, mais se définissent par les extérieurs des édifices qui les cernent. Tel en est pour le hors champ présent dans mes compositions, précédemment évoqué, qui n'est pas définit et justifie les compositions qui l'entourent.

Finalement nous pourrions le définir comme une articulation par le vide, se rapprochant du vacuum, ou intervalle, qu'Alberti préconise la composition de scènes narratives des grands tableaux d'histoire, afin d'articuler le récit, de permettre le passage du temps.¹⁸⁸

Mais, dans *Espèce d'espace*, Perec ne dit-il pas qu'il est impossible de penser le rien ? Ce qu'il démontre par le fait qu'il lui est impossible de penser une pièce qui ne serait pas seulement vide, mais parfaitement 'néantisé' pour reprendre l'expression de Sartre.¹⁸⁹ Et que finalement entre deux pays n'est visible que du no mans lands ; du rien, du néant.¹⁹⁰

Roland Barthes, dans *Les Essais critiques* analyse *Le Faiseur* de Balzac comme ayant pour sujet principal ce même vide, qui serait incarné chez Beckett par Godeau. Le

¹⁸⁷ Hubert, Damisch, *op. cit.*, p.66.

¹⁸⁸ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.210.

¹⁸⁹ Georges, Perec, *Espèce d'espace*, *op. cit.*, p.67.

¹⁹⁰ Ibid, p.140.

personnage serait une absence qui existe, parce que Godeau est une fonction : « tout le nouveau monde est peut-être dans ce passage de l'être à l'acte, de l'objet à la fonction : il n'est plus besoin que les choses existent, il suffit qu'elles fonctionnent ; ou plutôt, elles peuvent fonctionner sans exister. ».¹⁹¹ Ainsi l'espace intermédiaire entre mes tableaux, est un vide soit une absence, mais il est néanmoins une fonction car il articule les parties entre elles, et par cela il existe.

Le plus souvent dans les polyptyques du moyen âge, tel que le diptyque *Vierge à l'enfant et Christ au Tombeau* de l'atelier de Simone Martini (« barna »)¹⁹² l'espace intermédiaire est le lieu d'articulation technique et physique : les panneaux sont reliés entre eux pour pouvoir s'articuler afin de jouer avec la volonté de cerner les scènes, de les séparer tout en les maintenant ensemble dans l'articulation narrative, ce qui dans un sens établi un grand rapport avec la bande dessinée.

Le fait que nous voyons leurs systèmes d'articulation permet de renforcer ce lien narratif : ils sont fixés ensemble, comme pour affirmer qu'ils sont inséparables et qu'ils ne peuvent donc pas être appréciés dans un autre ensemble compositionnel. Leur composition étant définitive, fixe.

Deleuze dans l'image mouvement définit le hors champ comme ce qu'on « n'entend ni ne voit », mais qui pourtant est bien présent parce qu'il est sous-entendu par un décor qui s'y poursuit, un regard qui s'y égaré etc. Le hors champ ayant pour fonction « d'ajouter de l'espace à l'espace ».¹⁹³

Même lorsqu'un montage semble être relativement clos, comme l'explique Deleuze à propos du cinéma d'Hitchcock, chaque élément du film établira un jeu de relation « pensée » qui les reliera au tout.¹⁹⁴

¹⁹¹ Roland, Barthes, 'Vouloir nous brule...' in *Essais critiques*, op. cit., p.95.

¹⁹² Christophe, Clement, « Polyptyques, le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle », éd. réunion des musées nationaux, 1990, p. 26.

¹⁹³ Gilles, Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, op. cit., p.30.

¹⁹⁴ *Ibid*, p.31.

Vertov lui-même affirmait l'importance de l'intervalle : « L'écart entre deux mouvement dessine une place vide qui préfigure le sujet humain en tant qu'il s'approprie la perception »: et que « l'originalité de la théorie vertovienne de l'intervalle, c'est que celui-ci ne marque plus un écart qui se creuse, une mise à distance entre deux images consécutives, mais au contraire une corrélation de deux images lointaines »¹⁹⁵

¹⁹⁵ *Ibid*, p.118.

Partie 3. Ville matière, ville tactile, ville interactive

Introduction à la troisième partie

Le sens, d'après Deleuze, est en surface, il est donc non corporel puisque les corps interagissent en profondeur : « La structure est vraiment une machine à produire le sens incorporel (skindapsos) ». ¹⁹⁶ Je propose donc à présent de laisser les structures qui garantissent un sens à tout assemblage, pour entrer dans la matière.

Une des dernières caractéristiques de mon travail analysées ici, après le recadrage, la construction structurelle et les choix scéniques, sera le choix du pastel à l'huile pour représenter cette même ville. Il sera donc question ici de l'aspect matériel de mes compositions, mis en relation avec la matérialité même de la ville, et de ses effets. Nous pourrions nous opposer le fait que la matière de la ville n'est pas différente de toute autre matière constituante du monde, néanmoins il n'y a qu'elle qui établisse les relations qui m'intéressent, c'est pourquoi je me concentrerais sur elle.

Il s'agira donc de définir quelle est cette matérialité recherchée, et comment elle évolue ou s'affirme dans mes compositions et ce qu'elle permet chez le spectateur.

Dans la première partie ce qui était en jeu, c'était le corps par sa forme et ses limites, le tout questionné par la notion de frontière mise en pratique dans mes travaux.

La seconde partie questionnait le corps, le mien, et son ressenti dans l'espace urbain.

La troisième questionnera le corps dans son rapport à une certaine matière, celle qui lui est accessible, et qu'il peut ressentir. Il s'agit donc de manière générale du corps vécu et ressenti, à travers des questions purement plastiques. Ou, quelle est cette matière particulière vécue par le corps, qui est à la fois propre à la ville et propre à la peinture ?

Platon, dans *La République* explique que tout art de la représentation est simulacre, ombre et illusion. Que « les imitateurs ne créent que des fantasmagories et non des êtres réels » ¹⁹⁷ impliquant ainsi que l'illusion n'existe pas, car elle n'est pas matérielle, mais

¹⁹⁶ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1969, p.88.

¹⁹⁷ Platon, *La République*, éd. GF Flammarion, Paris, 2004, p.487.

une image mentale. La peinture, ou tout autre art, existe en soi et pour lui-même, quel que soit son sujet, sa matière même prouve son existence. Sartre n'explique-t-il pas d'ailleurs que la matière des œuvres est le réel même ?¹⁹⁸

¹⁹⁸ Jean-Paul, Sartre, *L'Imaginaire*, (1940), éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2010, p.363.

I. Texture et surface picturale

Selon Benoît Goetz, la grande différence entre les œuvres d'art et les villes, c'est que ces dernières vivent, contrairement aux œuvres, par ce qu'elles sont matières et substances. Ici nous démontrerons que l'œuvre comme la ville vie.

Il ne s'agira pas de faire une partie sur les matières qui composent la ville, de manière globale et générale. En revanche nous tenterons d'en faire émerger un aspect matériel particulier. Celui que je cherche à reproduire dans mes travaux. Ce ne sont pas les matières, mais leurs textures, et leurs différents systèmes de captation de la lumière.

Quelles relations y a-t-il entre le choix du noir et blanc, et l'intérêt particulier porté aux textures, et donc à l'action de la lumière sur les matériaux de la ville ?

Et comment mettre en relation la surface des matières avec la surface des tableaux, ou couche picturale.

Dans le monde des textures et des surfaces, tout objet a la même valeur graphique, toute matière a la même importance.

Notre regard se posera au plus près des œuvres, « Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, "broute" la surface, fait affleurer comme le sentiment d'une intimité ».¹⁹⁹

¹⁹⁹ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.9.

a. *Peindre la lumière en acte*

Le réel n'est rendu visible que par la rencontre de l'ombre et de la lumière. Comme nous l'explique Milner : un monde complètement noir qui ne reflète pas la lumière, ainsi qu'un monde que de clarté uniforme, seraient tous deux proches de la sensation de vide (visuel en tout cas), car les objets ne s'y verraient pas.²⁰⁰ Ainsi, s'il est la composante même des œuvres, celles-ci sont rendues visibles de la même façon.

Le plus intéressant dans le jeu de la représentation, c'est avant tout comment se comporte la lumière sur les surfaces. Nous pourrions de ce point de vue rapprocher mon travail de l'impressionnisme, mais cette idéologie ne s'intéressait pas tant à ce moment de contacts entre la lumière et la surface des objets, mais plutôt à l'atmosphère évanescence qui émanait de leur rencontre, simplement à l'impression colorée qui se dégageait. Ce qui se rapproche de ce que Merleau-Ponty analyse de *La Dioptrique* de Descartes : seules les ondes lumineuses des objets nous parviendraient aux yeux, ainsi le visible se ferait « Par contacte ».²⁰¹ De ce point de vue le monde ne serait visible que par des faisceaux de lumière qui perceraient l'œil, signifiant ainsi que l'immatériel soit visible. Et, comme le reflet n'est pas la chose elle-même, ce que nous voyons ne serait pas la chose non plus, mais sa radiation, celle-là même qui émane des œuvres floutées et brossées en noir et blanc de Gerard Richter, tel que *Kitchen Chair* de 1965. (fig. 40)

Alors que ce qui est intéressant, c'est comment l'œil perçoit : illusion ou non, image ou réalité, et comment agit cette réalité. Un plâtre ou une pierre très poreuse, voire abimée, éclairée par une lampe en contre plongé pourrait en soit devenir une peinture. C'est cette mise en évidence des textures particulières, qui, sinon sans cela serait insignifiantes, est captivant. Les textures étant la façon dont se comporte la lumière sur une surface, soit

²⁰⁰ Max, Milner, *L'Envers du visible*, essais sur l'ombre, éd. du Seuil, Paris, 2005, p.139.

²⁰¹ Maurice, Merleau-Ponty, ' L'Œil et l'esprit' in *Œuvre*, éd. Gallimard, Coll. Quatro, Paris, 2010, p.1602.

l'irradiante.²⁰² C'est une problématique que nous retrouvons dans l'œuvre de Soulages, qui travaille sur les différentes façons de capter la lumière sur ses surfaces monochromes noires, qui en devient polychrome.



Fig. 40. Gerard Richter, kitchen chair, 1965

Il s'agit ainsi, d'axer la représentation sur le jeu que peut entreprendre la lumière blanche sur ces matériaux.

Peindre en noir et blanc c'est oublier, effacer les qualificatifs physiques des objets, ils ne sont plus que des textures particulières, sans autre matière que celle née de la rencontre de la lumière avec leur surface. De plus cela permet d'accentuer les forts contrastes, ce qui permet de renforcer la densité de grain des objets.

²⁰² Ernst, Gombrich, *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, éd. Gallimard, Paris, 1996, p.38.

On pourrait dire qu'il ne s'agit que de s'intéresser à la pellicule qui repose sur eux. La lumière se posant sur les objets de manière différente selon le type de surface (isotrope et anisotrope soit microporeuse). D'un point de vue global nous pourrions citer ici de nombreux passages du livre *Ombres et lumières* de Baxandall. Néanmoins ce n'est pas le but recherché.

Mais cette lumière est aussi pénétrante, elle passe à travers ces objets.²⁰³

Ainsi que se passe-t-il lorsqu'on abstrait toutes les composantes des objets pour ne garder que l'action de la lumière ?

Il semble que l'objet considéré comme masse et densité soumis à la pesanteur perd de son importance, ce qui compte alors c'est la lumière dans toute sa gamme de textures.

L'objet se caractérise par des limites, des contours définissant une forme fixe, la lumière d'un objet n'a pas de contour, elle est la matière même. Elle ne peut pas être contenue, elle peut simplement être nuancée pour permettre à la vue d'en distinguer les modelés, comme dans l'installation de Ann Veronica Janssens *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow* – 2 daté de 2011 et exposée lors de Dynamo au Grand Palais en 2012.

On peut dire dans ce sens qu'il y a une différence avec les matériaux qui composent les objets du monde, les médiums, (composantes) les éléments physiques chimiques qui définissent les matières soumises à la pesanteur du monde.

La lumière comme matière texturante, cette matière autre, qui seule est réellement visible, ne comporte aucun poids, aucune densité.

²⁰³ Michael, Baxandall *Ombres et lumières*, 1995, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1999, p.15.

b. *La neutralité du noir*

Le monde en couleur est vulgaire, les couleurs agressent le regard, elles sont dissonantes. D'ailleurs, Roland Barthes considère la couleur comme un fard posé sur la réalité comme du maquillage sur un cadavre.²⁰⁴ Ce qui rejoint cette matière ajoutée, cette neige décrite par Orhan Pamuk dans son roman éponyme, qui accueille Ka à son entrée dans la ville de Kars dès les premières pages.²⁰⁵

Bachelard, dans *la terre et les rêveries de la volonté*, parle des matières composant la ville comme étant souvent incorporelles, et cela à cause de leur dureté. Ainsi, elles ne vivent pas en profondeur et sont par la même dépersonnalisées²⁰⁶ « avec le mot dure, le monde dit son hostilité ».²⁰⁷

Le traitement de la représentation par le noir et blanc permet de l'axer sur la texture même, comme nous venons de le voir, et ainsi de traiter tous les sujets de la représentation comme issus d'une même famille matérielle. Merleau-Ponty considère d'ailleurs la couleur comme un concept fondateur d'identité, de différences de textures, de matérialité.²⁰⁸

Cela permet d'éviter d'être envahi par l'empathie provoquée par les objets. Lorsque nous peignons une composition, dont nous connaissons, ou reconnaissons parfaitement le sujet (ses formes, ses usages, sa densité), notre geste en est influencé : ainsi un œil représenté est plutôt ovale, avec des gestes allant d'un point à l'autre horizontalement, avec une

²⁰⁴ Roland, Barthes, *La Chambre claire*, (1980), éd. Gallimard Le Seuil, col. Les Cahiers du cinéma, Paris, 2007, p.128.

²⁰⁵ Orhan, Pamuk, *Neige*, 2002, éd. Gallimard, Paris, 2005, p.15.

²⁰⁶ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, *op. cit.*, p.56.

²⁰⁷ *Ibid*, p.64.

²⁰⁸ Maurice, Merleau-Ponty, 'L'œil et l'esprit', il *Œuvre*, *op. cit.*, p1614.

pupille en son centre etc., tel qu'on le remarque en général dans les portraits de Yan Pei Ming.

Ce qui peut se rapprocher de ce que nous dit Sartre concernant la reconnaissance des objets, qui serait dû au couplage des données d'images et de mouvements (ou kinesthésie) qui permettrait d'interpréter les formes « le mouvement peut jouer le rôle de substitue analogique de l'objet ».²⁰⁹ Il en va de même concernant le mouvement du qui influence le pinceau dans la représentation des objets.

Toutes ces caractéristiques sont effectivement encore visibles dans un travail en noir et blanc, et le serait peut-être tout autant dans un travail de cadrage comme ceux que je cherche à construire, s'ils étaient en couleurs.

Dans mes travaux le noir et blanc associés à un recadrage fort et décentré permet d'oublier les objets et leurs significations, pour ne s'axer que sur ces nouvelles formes émergées et leur matière. Merleau-Ponty dans la phénoménologie de la perception, explique d'ailleurs que notre vue se fixe sur un objet en rendant flou et de l'ordre de l'horizon tout le reste, et c'est cet horizon qui donne aux objets leur identité, à la différence du cinéma qui n'a pas d'horizon ce qui fait que les gros plans annulent l'identité des objets (d'un point de vu visuel et de reconnaissance) car « l'écran n'a pas d'horizons. ».²¹⁰ Mes travaux en ne différenciant pas le fond de la forme, brisent l'identité définie par l'horizon.

Ainsi, une pierre qui serait représentée dans toute sa pesanteur tant par son traitement gestuelle que par la prise de vue et la couleur, devient un modelé particulier qui fait écho au aux autres objets qui lui sont proches. Ou encore un rideau de toile très épais, servant à un échafaudage devient un morceau de ciel, et une zone particulièrement lumineuse se transforme en zone de neige. Chaque matériau, s'il est peint en fonction d'un référent précis et avec sa couleur de référence, est tout de suite rattaché à une certaine pesanteur, soit à des caractéristiques physiques. C'est ce que montre Bachelard dans *la terre et les rêveries de la volonté*, qui explique que le métal est froid, anguleux et blessant,²¹¹ alors

²⁰⁹ Jean-Paul, Sartre, L'Imaginaire, op. cit. p.159.

²¹⁰ Maurice, Merleau-Ponty, La Phénoménologie de la perception, op. cit., p.96.

²¹¹ Gaston, Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p.238.

que la pierre est pétrifiée.²¹² Ces caractéristiques physiques sont ce que je cherche à abstraire de mon travail.

Lorsque l'on peint la lumière, les nuances sont tout autres : la pierre est poreuse et non pétrifiée, elle est donc composée de grains épais, ce qui la rend plutôt volatile ; alors qu'un métal lisse et défini aura des grains picturaux resserrés, lui permettant de se camoufler en reflétant les matériaux qui l'entourent.

Roland Barthes dans *Les essais critiques* décrit le style de Robbe-Grillet comme « une écriture qui reste à la surface de l'objet sans privilégier telle ou telle de ses qualités ».²¹³ Empêchant par la même occasion une description symbolique et psychologique, ainsi l'auteur se contente de décrire formellement le monde en préférant situer les objets plutôt que de les signifier. Ce qui se rapproche un peu de ma volonté de ne pas peindre sous l'empathie causée par la reconnaissance d'un objet. Ainsi, pourrions-nous dire que mon travail se concentre sur la surface ?

²¹² *Ibid*, p.220.

²¹³ Roland, Barthes, 'littérature objective', in *Les Essais critiques*, op. cit., p.33.

c. Surface

L'utilisation de textures isolées comme unique sujet de mon travail, signifierait, si l'on poursuit l'exemple de l'œuvre de Robbe-Grillet vue précédemment, que mon travail serait aussi en surface.

Mais quelle est cette surface ? Elle ne pourrait être que la part visible des objets.

Selon Henri Focillon, la surface serait le monde de la vue, puisque le touché est ce qui donne « corps au monde ».²¹⁴

Maldiney définit la surface comme un évènement, que c'est « ce qui advient, vient vers nous, sans avoir été intentionné ou attendu ».²¹⁵ Cette conception se rapproche de celle de Deleuze qui explique que les évènements, qui sont le sens, se font à la surface des objets. Ce qui ferait de la phénoménologie une « science rigoureuse des effets de surface ? » car elle ne porte son attention qu'aux phénomènes, et donc aux évènements qui adviennent.²¹⁶

Dans *La Nausée*, Sartre explique que le monde est constitué d'une même pâte (l'existence), et que leurs individualités n'étaient qu'extérieur, apparence et donc surface.

De son côté, Dagognet prend exemple sur l'épiderme pour dire que la surface est ce qui enveloppe la profondeur.²¹⁷ Ainsi, selon lui la surface serait une pellicule qui se pose sur le monde, ce qui rapprocherait les notions de surfaces (du monde réel) et celles de surface picturale : celle-ci étant une couche permettant de rendre le monde visible. Daniel

²¹⁴ Henri, Focillon, *La Vie des formes, suivi de l'éloge de la main*, 1943, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p.109.

²¹⁵ Rachida, Benabda, *L'Avènement de la surface à travers une poétique de la peinture*, éd. Connaissances et Savoir, Paris, 2012, p.17.

²¹⁶ Gilles, Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p.33.

²¹⁷ François, Dagognet, *Corps réfléchis*, éd. Odile Jacob, Paris, 1990, p.20.

Arasse explique d'ailleurs que « la fenêtre du tableau donne sur une construction de surface ». ²¹⁸

Selon Didi-Hubermann la surface picturale peut être considérée comme un enlèvement du sujet représenté, mais qu'il reste son seul véhicule. ²¹⁹ Ce qui fait de cette pellicule intermédiaire un vernis emmurant le monde. Comme la couche de bleu qui recouvre les éponges d'Yves Klein.

Si le sens se trouve en surface, il n'est pas l'être même des objets, soit leur fondement. Ce qui implique comme le dit Deleuze, que le 'signifier' des objets se fait en profondeur.

Mais une surface qui n'aurait pas de profondeur pourrait-elle exister ?

Deleuze n'explique-t-il pas que dans *De L'autre côté du miroir*, tout se joue d'un côté et de l'autre de la surface (sa face et son envers), et non dans sa profondeur. ²²⁰

²¹⁸ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.203.

²¹⁹ Georges. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, 1985, éd Les Editions de Minuit Paris, 2008, p.100.

²²⁰ Gilles, Deleuze, *logique du sens*, *op. cit.*, p.19, 20.

II. L'ombre de la ville : entre structure et épiderme

Comme nous venons de le voir la surface peut être définie comme une pellicule posée sur les objets, tel une peau. Mais l'épiderme n'est-il pas défini comme venant recouvrir une profondeur ?

D'ailleurs n'est-elle pas analysée par Maldiney comme quelque chose qui advient, soit qui vient vers nous. Mais d'où vient-elle ?

Ainsi, doit-on réellement opposer profondeur et surface ? De plus quelle relation s'établit entre l'ombre, la lumière et cet entre deux ?

A présent nous tenterons d'analyser ces questions, tout en établissant le rapport matériel qui existe entre cette matière surface et la matière du pastel à l'huile.

a. *Profondeur de la surface*

Dans *L'Esthétique*, Hegel définit la peinture comme étant l'œuvre de la lumière, donc immatérielle, contrairement à l'architecture et à la sculpture qui seraient des œuvres ayant une matière pesante, soumis à des lois structurelles de portant et de porté.

Mais la peinture en soi est une pâte, elle est donc pesante, et physique. Elle existe.

Ainsi l'immatérielle qu'est l'ombre, peut-elle être considérée comme une matière, et donc soumis à la pesanteur au même titre que les choses physiques ?

L'ombre est ce qui rend visible le monde, elle est structurante, c'est-à-dire que par son jeu de modelé elle fait émerger les formes des choses. Elle leur donne donc une consistance. Baxandall différencie les types d'ombres expliquant que : l'ombrage et l'ombre propre sont autoporteuse (donc structurelle) contrairement à l'ombre portée ou projeté qui se pose sur une autre surface.²²¹ Mais toutes les ombres apparaissent comme des limites restreignant la forme des objets quelles définissent. L'ombre apparait toujours comme un tracé, un maintien pour des formes qui sinon seraient évanescentes, comme nous pouvons le ressentir face aux photogrammes de Man Ray, dont les objets semblent flotter et n'être contenu que par l'ombre environnante. (fig. 41)

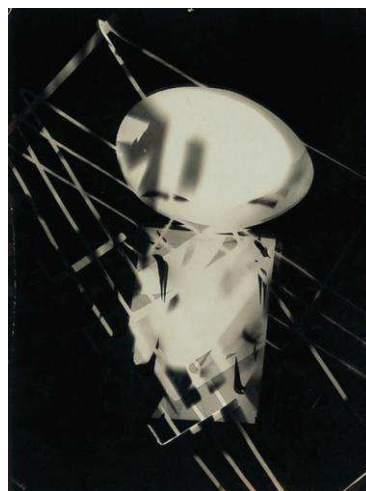


Fig. 41. Moholy-Nagy, *photogramme*.1925

²²¹ Michael, Baxandall, *Ombres et lumières*, *op. cit.*, p.75.

Mais si l'ombre est trompeuse car elle n'est que pure représentation, que faire de l'ombre comme matière, et donc comme chose elle-même ?

Il y a une différence entre un reflet et une ombre : le reflet est pure illusion sans matière, donc immatériel, qui fait face à son référent sans lui être rattaché ; alors que l'ombre est la continuité même de l'objet. Ainsi, étant une part des objets mêmes, elle est de la matière au même titre que le reste de leurs composantes.

Ne pouvant donc être considéré comme une simple illusion ou une simple projection : elle devrait donc être physique (soit active car douée d'une existence propre, dont sont dépourvues les reflets et les images, qui eux n'ont définitivement pas de matière), car elle est objet. Au même titre que la matière de la série *Drawing* de Richard Serra présentées à la galerie Gagosian. (fig. 42)

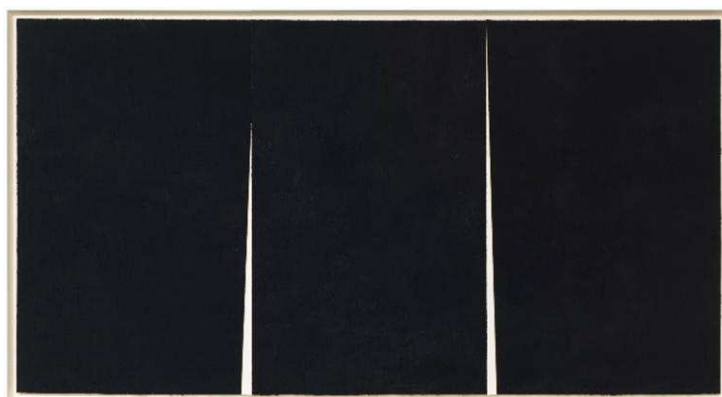


Fig. 42. Richard Serra. *double rift 5* .2012, Galerie Gagosian

Mais si cette ombre devient la structure même du visible, et donc des objets, on ne peut réduire son champ d'action à la surface.

Si l'ombre est significative de ce qui se passe sous ou derrière le visible cela se rapproche de la conception du dessin comme armature du tableau définie par Damisch, se constituant comme ossature et sous de la face visible des tableaux.

Si nous nous plaçons du côté de l'ombre (sans clarté) ce que nous voyons c'est la part invisible des objets et donc leur structure ?

Si la clarté joue le rôle de la couleur en peinture, si nous manquons de couleur nous n'avons à faire qu'à ces dessous, c'est-à-dire au dessin. Ainsi le dessin est d'ombre.

La lumière douée de force telle que la décrit Baudelaire dans 'Le soleil' des *Fleurs du mal* « quand le soleil cruel frappe »²²²

Une matière dotée d'une puissance une puissance corporelle, et pourtant constituée de lumière.

Deleuze, logique du sens : « (les stoïciens distinguent)(...)deux plans d'être : d'une part l'être profond et réel, la force ; d'autre part le plan des faits, qui se jouent à la surface de l'être »²²³ et qui est incorporel : si l'ombre est matière elle est force, elle est donc profondeur

Didi hubermann, dans la peinture incarnée explique à propos de la couleur qu'elle est diaphane et traverse les choses : ce qui mettrait en péril la notion de surface comme limite.²²⁴ Idée qui se lie à un écrit d'Aristote, repris par Marin dans *De La représentation*.²²⁵

Merleau-Ponty dans *l'œil et l'esprit* explique que ce qui a toujours intrigué les artistes c'est la question de la profondeur.²²⁶

Dans mes travaux, surtout les derniers, les noir qui devrait être ombre et donc s'enfoncer dans le tableau, est en épaisseur, alors que les blanc qui devraient être les éléments les plus en relief sont comme en creux définissant le fond du tableau. (fig. 20)

Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* explique que « l'ombre ne devient vraiment ombre [...] que lorsqu'elle cesse d'être devant nous comme quelque chose à

²²² Baudelaire, Charles, *les fleurs du mal*, éd. Librairie générale française, livre de poche, coll. Classique de poche, 1972, p.8

²²³ Gilles, Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p.14

²²⁴ Georges. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, op. cit., p.28.

²²⁵ Louis, Marin, 'Ruptures, interruptions, syncopes', in *De La représentation*, op. cit., p.366.

²²⁶ Maurice, Merleau-Ponty, 'L'Œil et l'esprit' in *Œuvre*, op. cit., p.1614.

voir, et qu'elle nous enveloppe, qu'elle devient notre milieu, que nous nous y établissons. ».²²⁷

Ainsi, l'ombre qui fait le visible de la surface, est aussi ce qui nous entoure, ce qui fait donc la profondeur du monde, ainsi la surface étant ombre, est profondeur. L'ombre emplit l'espace, contrairement à la lumière qui le vide.

Dans le Mythe de la caverne, Platon définit les ombres comme étant inconsistantes, mais qui projettent, et donc représente, des formes du monde physique. Cette conception se rapproche de l'idée d'une ombre à la fois simulacre, mais aussi effet de surface.²²⁸ Mais si l'ombre nous entoure, elle ne peut pas être simplement posée sur les choses comme un voile, elle est constituante de ces choses, ce qui s'oppose à l'idée de simulacre.

Hésiode explique d'ailleurs que selon lui, l'ombre serait une substance, il l'a considéré d'ailleurs comme la matière première de l'univers.²²⁹

Que la photo fait les formes à partir du noir : comme mes travaux sur fond blanc : la photo est mélanographie : « l'art de constituer des formes avec du noir. Et si la photographie se trouve enfin un corps et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra les trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est propre à toute chair.²³⁰

Selon Merleau-Ponty la vision se fait du dedans, de l'intérieur des choses. Pourtant le regard ne se pose-t-il pas sur la surface, sans la pénétrer ? Mais si la surface est elle-même profondeur, alors cela devient possible.

Ainsi si les textures sont faites d'ombre et de lumière, on pourrait dire que l'ombre est la part de profondeur des textures. Ainsi ces textures, ou cette surface serait la rencontre d'une lumière venant de l'extérieur des objets, et de l'ombre qui en émergerait des profondeurs.

²²⁷ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.365.

²²⁸ Platon, *La République*, éd. GF Flammarion, Paris, 2004, p.158.

²²⁹ Max, Milner, *L'Envers du visible*, essais sur l'ombre, éd. du Seuil, Paris, 2005, p.214.

²³⁰ *Ibidi*, p.406.

« la profondeur nait sous mon regard parce qu'il cherche à voir quelque chose. ».²³¹

La lumière est ce qui se pose et tente de traverser les corps, l'ombre est ce qui vient de leur profondeur et tente de lutter contre l'invasion lumineuse. Ce qui crée dans un corps physique cet effet de porosité. Celle-ci étant la tension établie entre lumière et ombre, étant plus ou moins foncé selon que l'ombre ou la lumière l'emporte sur l'autre.

²³¹ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.312.

b. Porosité de l'ombre

L'ombre matérielle est donc cet intérieur qui résiste à l'assaut de la lumière, et comme nous venons de le voir, cette lutte est mise en évidence par l'aspect plus ou moins flou des ombres. Celle-ci comme la brume n'est rendue incertaine que par l'intrusion de la lumière.

C'est pourquoi le pastel à l'huile qui n'a pas un tracé net, me la rappelle. Le pastel à l'huile est une matière poreuse, elle se situe aussi entre absence et présence, en continuelle transition, ce qui le relie à l'art de la peinture chinois analysée par Jullien : Un dragon peint non dans toute sa présence mais dans cet état présent absent : dont la tête serait dans les nuages.²³² Ce qui est, comme nous venons de le dire, une des caractéristiques de l'ombre.

Dans *L'Eloge de l'ombre*, Tanizaki la définit comme une patine, une trace laissée par le corps. Mais aussi comme la matière même de l'univers : dans les intérieurs qu'il décrit, la matière même qui compose l'atmosphère est l'ombre.

Lemagny dans *L'Ombre et le temps*, dit à propos des fenêtres de Keïchi Tahara « Tahara restitue la vibration serrée, intense et presque immobile de la lumière. Il s'immerge dans son flot, en remonte le cours, comme si cette clarté était une matière palpable, avec son épaisseur et sa consistance, et non un milieu intermédiaire immatériel ». ²³³

²³² François, Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 2003, p.36.

²³³ Jean-Claude, Lemagny, *L'Ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, éd. Armand Colin, Paris, 2005, p.268.

Le personnage de *La nausée* exprime son malaise face l'ombre noire que modèle un arbre devant lui, cette couleur lui semble vivante, presque visqueuse, comme une sécrétion venant du dedans.²³⁴

²³⁴ Jean-Paul, Sartre, *la nausée*, (1938), éd. Gallimard coll. Folio, Barcelone, 2004, p.186.

c. Vie des surfaces

Comme nous l'avons vue, la lumière, contrairement à l'ombre, tient à distance car sans l'ombre elle n'a pas de profondeur. Cette impression est due au fait que les atmosphères claires, les couleurs blanches tendent à indiquer un espace vide. Dans *Les Essais critiques* Roland Barthes, explique que le peintre Saenredam peignait des espaces vides d'objet.²³⁵ Mais ces espaces ne sont pas vide, car la composition est toujours pleine, ici elle se remplit, des sols et des murs. Nous pourrions dire néanmoins, que son travail représente le vide des espaces, c'est-à-dire la lumière entrant en collision avec l'ombre sortant des murs et structures représentés. Mais, alors que la plupart des œuvre se concentrent sur la profondeur, où l'ombre est plus importante que la lumière, lui se place du côté de la lumière, vers « esthétique très moderne du silence ».²³⁶ On pourrait pousser l'analyse de l'expérience de la lumière à ce que nous faisons avec la photo : plus la photo est lumière, soit sous exposée, plus elle paraît vide, ce blanc n'étant pas considéré comme une matière.

Contrairement au noir qui amène toujours une sensation de plein, de remplissage, alors que logiquement il ne devrait pas y avoir de différence entre ces deux entités. C'est une sensation que nous retrouvons dans *L'Eloge de l'ombre* de Tanizaky, qui exprime son malaise face au monde blanc des occidentaux, alors que lui (et ce qu'il exprime des goûts du Japon de son époque) préfère les espaces ombragés, où l'obscurité est plus importante. Ce qu'il approfondit en évoquant son goût pour les objets marqués par une patine laissée par la main, à force d'utilisation.

Les écrans nous semblent comme des entrées sur un monde impénétrable : il en va peut-être du fait qu'ils leur manquent la sensation de profondeur, propre à l'ombre.

Alors que dans les arts plastiques traditionnels, comme dans le monde, la lumière vient de l'extérieur, et l'ombre des profondeurs animent leurs surfaces.²³⁷

²³⁵ Roland, Barthes, *Essais critiques*, op. cit., p.22.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Max, Milner, *L'Envers du visible, essais sur l'ombre*, op. cit., p.391.

Cette ombre grain, qui nous donne cette sensation de plein, est donc une ombre matière. Deleuze dans la logique de la sensation évoque ce que pense Bacon de l'ombre : « Bacon a souvent dit que, dans le domaine des figures, l'ombre avait autant de présence que le corps ; mais l'ombre n'acquiert cette présence que parce qu'elle s'échappe du corps, elle est le corps qui s'est échappé par tel ou tel point localisé dans le contour. ».²³⁸ Ainsi, cette ombre matérielle, peut dans ce sens être une ombre corporelle. Ce qui se rapproche de l'ombre dans l'œuvre littéraire de Chassimo : l'histoire merveilleuse de Pierre Schlemihl, qui évoque l'inhumanité d'un homme sans ombre. L'ombre serait alors ce qui confère une réalité à un corps, lui donne une corporéité, une existence.²³⁹

D'ailleurs ses caractéristiques sont proches de celles d'un corps, et plus particulièrement de celles de la peau. Car elle est relativement floue et granuleuse, à la fois surface et profondeur, ou en tout cas elle est la voie d'accès à cette profondeur.

Mais qu'est-ce qu'une ombre-corps, ou une ombre-peau, ses simples caractéristiques visuelles ne suffiraient pas à cette définition. L'ombre est aussi une matière vibrante car elle entre en tension contre la lumière dans sa lutte pour venir, des profondeurs vers l'extérieur.

De plus si les textures poreuses sont proches des textures épidermiques, ou corporelles, c'est parce que un corps n'est jamais statique, jamais net, il est comme nous l'avons vue en devenir car continuellement en vie : la peau est frémissement, le corps est battement.

L'ombre est donc une matière vivante, car qu'est-ce que la vie si ce n'est une vibration intérieure, tendant vers l'extérieure, voire une certaine autonomie énergétique. A notre époque, entre la science-fiction et la science tout court, qui pourrait dire que les machines ne sont pas dotées d'une certaine forme de vie.

Le pastel à l'huile, ne séchant pas, est particulièrement tactile et vivant, il n'est donc pas rattaché à une impression mortifère. Ce qui qualifierait plutôt les matières statiques, comme le dit Roland Barthes à propos de l'action mortifère des photos, qui tendent à

²³⁸ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, p.24.

²³⁹ Max, Milner, *L'Envers du visible, essais sur l'ombre, op. cit.*, p.291

rendre objet les sujets représentés.²⁴⁰ Nous pourrions dire ainsi qu'il insuffle une charge corporelle aux représentations, par son impression d'être toujours en transition. Nous pouvons dire qu'il y a une forte ressemblance entre les matières de l'ombre et celle du pastel à l'huile. Ce qui me donne souvent l'impression de peindre avec l'ombre elle-même.

C'est parce que les surfaces vivent, qu'elles ont une profondeur. Ainsi le monde des matériaux n'est vivant que par l'action de l'ombre qui anime les surfaces rendant instables les formes. Ce qui est différent des écrans, dont la profondeur est faite de lumière et non d'ombre : l'ombre y est en surface, alors que la lumière vient des profondeurs pour animer le noir de la surface.

Comme le dit Merleau-Ponty l'ombre est ce qui nous entoure, et c'est donc elle qui fait la profondeur du monde.²⁴¹ elle nous enveloppe, comme nous envelopperait une peau. Didi-Huberman dans *La Peinture incarnée* explique d'ailleurs que le « corps doit être lui-même doué de la vertu interstitielle de la peau : surface vivante, poreuse, irriguée, chaude, - c'est-à-dire une non-surface. ».²⁴²

²⁴⁰ Roland, Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*

²⁴¹ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.365.

²⁴² Georges, Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, p.33.

III. Du devenir de la matière

L'ombre serait comme nous venons de le voir, une matière corporelle, qui comme un corps donne accès à la profondeur même du monde. Cette corporéité lui insuffle une certaine vitalité, qui comme le sang, fait vivre la surface corporelle.

A présent nous nous focaliserons sur la relation qui peut s'établir entre la ville, les œuvres et le spectateur.

Ou disons, qu'après avoir questionné cette matière, définissant sa provenance et ses caractéristiques physico-visuelles, nous questionnerons quels types de rapports, ou de ressenti, que mon corps expérimente face à la ville, entre ses murs. Ce qui nous amène à questionner la relation avec ces autres corps qui composent cette ville : les autres

a. *Extérieurs immersifs*

De manière générale, il est notoire que le rapport engagé entre un corps et la ville (ou tout autre espace) dans laquelle il se trouve, n'est qu'un rapport de surface. De même que celui engagé par les corps entre eux, est plutôt un rapport de face, car nous nous faisons face. Le monde même s'il nous entoure, il n'en reste pas moins « de face de tous les côtés ». ²⁴³

Même si la surface est profonde par l'ombre, le contour des objets en est néanmoins la limite visuelle, le nœud de croisement entre la lumière extérieure et l'ombre émergente. Ainsi nous avons toujours à faire à cette limite qui définit les corps, et nous empêche de voir en profondeur. Car ombre et lumière réunis font barrage, le fond étant rendu invisible. C'est ce que nous pouvons comprendre aussi lorsque Klee évoque le regard posé de près qui 'broute la surface' : celui-ci se pose donc sur la surface et ne peut pas la pénétrer. ²⁴⁴ Ce qui rejoint l'idée de Deleuze selon laquelle la phénoménologie serait une science des surfaces, car elle ne s'intéresserait qu'aux expériences de la perception, qui ne s'intéresse pas tant à la profondeur, mais plutôt aux événements qui (étant de l'ordre du sens) se passent en surface. ²⁴⁵

La relation qui semble donc s'établir entre les composantes structurelles de la ville et les corps qui la parcourent, l'investissent, serait extérieure.

Nous nous faisons face, nous nous faisons face aux choses, dans le sens où elles restent extérieures à nous, elles ne nous pénètrent pas et nous ne les pénétrons pas. Ce qui se rapproche de « l'effet de pan » analysé par Didi-huberman dans la peinture incarnée : le pan en peinture, serait le moment suivant l'hésitation du regard qui se croyant devant un vrai corps, essaie de le contourner et de lui donner une réalité tridimensionnelle, alors

²⁴³ Maurice, Merleau-Ponty, ' L'Œil et l'esprit' in *Œuvre, op. cit.*, p.1612.

²⁴⁴ Daniel, Arasse, *op. cit.*, p.9.

²⁴⁵ Gilles, Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p.33.

que la surface bidimensionnelle lui fait front, comme un choc.²⁴⁶ Nous pourrions dire que dans le monde physique nous avons aussi à faire à ces effets de pan, car même si nous contournons les objets, ils restent des surfaces impénétrables.

Nous ne restons en contact perceptif qu'avec cette pellicule de visibilité qui se fait de la collision entre l'ombre et la lumière. Ainsi toutes les relations engagées semblent être des rapports extérieurs : tout se passe entre les choses, dans l'espace intermédiaire qui est le seul espace qui nous relie.

Mais, si l'ombre nous entoure, et qu'elle constitue la matière de l'univers, sa profondeur, il ne peut s'agir que d'un rapport de surface. Ce qui est accentué par l'aspect flou de l'ombre, comme l'aspect poreux du pastel : car cela laisse un passage, de l'extérieur vers la profondeur.

Si l'ombre est la structure du monde, comme nous l'avons dit précédemment, c'est qu'elle doit être pénétrable, comme dans les intérieurs de Tanizaky, qu'il décrit comme étant stratifiés ou composés par les différentes nuances d'ombre qui s'y déploient. Ces intérieurs pourraient représenter (symboliser et synthétiser) la profondeur même. Comme les personnages des *Portes de la nuit* de Marcel Carné qui sont plongés dans cette ombre, qui en constitue leurs univers sensoriel et matériel. Une profondeur palpable, qui nous entoure, et qui structure l'espace pénétrable dans lequel nous évoluons et qui pourrait déterminer la nature de ces parois 'peaux' qui composent la ville dans sa muralité, et qui constituent ses surfaces tant intérieures qu'extérieures. La ville, ou tout autre espace, bien qu'éclairé, serait cette profondeur d'ombre souterraine, rendue visible par la force de la lumière. Le monde pourrait être constitué de cette matière opaque et dense qui structure le monde de Tanizaki.

Selon Merleau-Ponty le monde se voit de l'intérieur, car on le voit nous regardant, donc par l'intérieur des objets. Que « la vision se fait du milieu des choses ».²⁴⁷

²⁴⁶ Georges. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, op. cit., p.60.

²⁴⁷ Maurice, Merleau-Ponty, ' L'Œil et l'esprit' in *Œuvre*, op. cit., p.1595.

Cela ne signifie pas que nous percevons l'intérieur, ni la profondeur même des objets, ou qu'un lien puisse s'établir entre mon intérieur, ma profondeur et celle des objets qui m'entourent. Si on part de l'idée d'un voyant visible alors (je me perçois percevant et étant perçue : comme regardant/regardé) la perception se concentre sur soi-même d'un côté²⁴⁸ ou de l'autre.

Mais si cette ombre est ce qui compose le monde en profondeur autant qu'en surface, sa partie visible est relative à une enveloppe. L'épiderme étant selon Dagognet l'interface entre le sujet et le milieu. Ainsi le sujet serait la profondeur, c'est-à-dire le signifier, et la partie visible le signifiant.

Mais comme nous venons de voir qu'il n'y a pas de séparation physique entre les deux, c'est qu'il doit pouvoir s'établir une relation entre notre profondeur et celle du monde.

²⁴⁸ Maurice, Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, éd. Gallimard, col. Tell, Paris, 1964, p.176.

b. *Haptique interactif*

La perception visuelle de manière générale se définit comme quelque chose de tout à fait opposée au contact physique. Bien que son mode opératoire soit le mouvement, comme l'explique Merleau-Ponty dans *l'œil et l'esprit*.²⁴⁹ De même que pour Sartre la pensée est un acte et pour Schopenhauer, *Dans Le Monde comme volonté et comme représentation*, la contemplation est active, car elle met en action le regard par un déplacement : mettant en jeu ou non le corps mobile et déambulatoire.²⁵⁰

En outre, comme nous venons de le voir, la matière de l'ombre dans laquelle nous sommes immergés, est une part de la matière du monde, cela pourrait rendre cette même perception tactile.

Comme l'explique Didi-Huberman, le plan haptique « est celui que l'œil perçoit lorsqu'il adhère de si près à la surface d'une chose que tous les contours et surtout toutes les ombres, par lesquelles pourraient se trahir un changement de profondeur, disparaissent ». ²⁵¹ Ce plan est considéré comme opposé ou différent du plan optique propre à l'éloignement : « 'car c'est de la certitude de l'impénétrabilité (tactile) que dépend aussi, à ce niveau de l'évolution, notre conviction de l'individualité matérielle' ». ²⁵² Même lorsque Merleau-Ponty dit que la vision est palpation par le regard, cela veut dire que le regard hors du corps touche les objets, et non pas l'œil lui-même entre en contact avec lui. ²⁵³

Cela signifie aussi que les objets ont l'air d'être isolés, individualisés, car notre perception conçoit leur matière, et la matière en général, comme impénétrable. Le flou et

²⁴⁹ Maurice, Merleau-Ponty, ' L'Œil et l'esprit' in *Œuvre, op. cit.*, p.1595.

²⁵⁰ Jean-Paul, Sartre, *L'Imaginaire, op. cit.*, p.121.

²⁵¹ Georges. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée, op. cit.*, p.55. : sur l'impénétrabilité de Riegl

²⁵² Ibid.

²⁵³ Maurice, Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, éd. Gallimard, col. Tell, Paris, 1964, p.175.

de la matière pénétrable du pastel à l'huile permettent de jouer sur cette caractéristique de la perception.

Ainsi, si la perception (même visuelle), qui se fait de tous les côtés est en contact avec la matière du monde, cela pourrait signifier que la perception est immersive. Allan Kaprow disait de Pollock que ses grands formats étaient bien plus que des peintures, de véritables environnements qui vous submergent.²⁵⁴ Et dans la ville comme dans un environnement, nous sommes immergés, voire submergés.

L'aspect, le ressenti immersif des œuvres d'arts, et du monde en général, vient aussi d'un certain dynamisme de la matière, une matière qui serait active. La matière du pastel noir posée sur fond blanc tend à sortir du tableau dans un mouvement dynamique vers le spectateur. Sartre dans *L'Être et le néant* explique qu' « il ne s'agit pas d'une fuite du monde vers le néant ou hors de lui-même ; mais plutôt, il semble qu'il est percé d'un trou de vidange, au milieu de son être, et qu'il s'écoule perpétuellement par ce trou. »²⁵⁵ C'est l'idée que nous pouvons rapprocher de cette matière en fuite, qui s'échappe des profondeurs vers l'extérieur dont nous parlions.

Ainsi, dans la création « il s'agit toujours de libérer la vie là où elle est prisonnière. »²⁵⁶ Ici pas de fenêtre pour maintenir la matière, elle s'échappe, elle avance ; ce qui marque la différence avec la photo et les arts numériques (sauf réalité virtuelle, ou hologramme). On pense par exemple à la matière charnelle et vivante de Soutine et Bacon,²⁵⁷ mais aussi à celle de Serra dans ses pastel à l'huile, ou encore Yves Klein, qui par leur densité s'échappe de leur surface pour venir nous happer. Ce qui implique qu'un rythme sensitif parcourt un tableau, et fini dans notre corps.

²⁵⁴ Allan, Kaprow, 'L'Héritage de Jackson Pollock', in *L'Art et la vie confondus*, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 1996, p.37.

²⁵⁵ Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1990, p.295.

²⁵⁶ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.162.

²⁵⁷ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation*, op. cit., p.45.

Didi-Huberman explique d'ailleurs dans *La Peinture incarnée*, que la lumière procède (ainsi que le son) par des vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensée dans ses centres nerveux : « le tableau est donc non seulement une topique, mais une dynamique et une énergétique du vivant ». ²⁵⁸ Ces ondes pourraient aussi bien être le résultat de tensions entre les profondeurs de l'ombre et la lumière extérieure.

Si la contemplation, la perception visuelle se fait en acte, et que la matière même du monde est active, nous pourrions dire que les arts en deux dimensions pourraient être tout autant interactifs que les arts numériques, ainsi qu'immersifs.

²⁵⁸ Georges. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, *op. cit.*, p.36.

c. *Corps à corps*

Par interactivité nous voulons dire qu'il y a une communication active qui s'établit de chaque côté, et qui impliquerait que la relation engager serait de l'ordre de l'échange.

Ainsi deux matières, ou la même profondeur mais issues de deux entités différentes, deux dynamiques s'échappent l'une vers l'autre, et vers les autres. Ce qui se rapproche de ce monde qui s'échappe toujours, étant toujours conçu par soi dans sa relation aux autres.²⁵⁹ Seulement ici, il ne s'agit pas de considérer cette relation avec le monde comme une fuite, mais comme un échange quasi corporel entre soi et lui. Un échange d'énergie, amenant à une translation de matière de corps à corps qui engagé par le rythme (qui lui-même et son rapport à la sensation) qui parcourt un tableau (et finit dans notre corps), ce que Deleuze détermine comme une « diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même. ».²⁶⁰

Dans le cas de l'art, ainsi que pour toutes créations manuelles, l'homme donne corps à l'œuvre créée, de plus en y laissant sa trace il s'agit aussi de lui donner une partie de son propre corps. Ce qui pourrait établir une relation tripartite. Ainsi le corps de l'artiste par le corps par le corps de l'œuvre engage une translation de matière avec le spectateur, ou toute tierce personne.

Ainsi, nous pouvons aller jusqu'à dire qu'il y a autant d'interaction entre une œuvre numérique dite interactive (qui agit sous le contrôle de l'artiste) et une œuvre faite avec des techniques traditionnelles.

Cette relation de corps à corps part aussi du besoin de faire corps, de ne faire qu'un avec les autres. Ce qu'analyse Bataille comme le besoin de continuité, à la base de l'érotisme.

²⁵⁹ Jean-Paul, Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1990, p.292. : Le monde comme fuite à moi-même, qui d'abord m'apparaît, puis apparaît apparaissant à un autre

²⁶⁰ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, p.45.

Mais ce besoin pourrait aussi se transmettre ou se déplacer vers les objets, par le besoin de possession qui permet de les définir comme une extension de son propre corps. Ainsi notre relation d'échange avec le monde pourrait relever d'une forme d'érotisme.

Deleuze explique que la sensation en peinture est ce qui touche le spectateur dans son être, d'un point de vue épidermique, dans sa chair. Ce qui pourrait établir donc un corps à corps : la matière manipulée par l'homme passant par le système nerveux.²⁶¹

Le corps sans organe dont parle Deleuze « est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après les variations de son amplitude ». ²⁶² Ce qui peut se rapprocher de cette idée de matières que nous défendons, qui seraient autre que l'organisation physique des matériaux.

Deleuze sur la déterritorialisation de la gueule à la bouche, pourrait nous amener à définir la matière visuelle comme une déterritorialisation des composantes physique des objets.

Comme en devenir permanent, le passage d'un corps à l'autre : la matière dont nous parlons est en devenir car elle se répand vers l'extérieur, vers les autres corps, dans tous les sens. Ainsi se rejoint l'idée que tout homme à chaque moment est un devenir-animal, ou autre. Il serait alors question d'une matière à la fois devenir animal (chose propre à l'homme) ou devenir homme des choses.

« bref , l'être de sensations n'est pas la chair, mais le composé des forces non-humaines du cosmos, des devenirs non-humains de l'homme, et de la maison ambiguë qui les échangent et les ajustent ». ²⁶³

Ainsi les caractéristiques corporelles données à cette matière ombre et profondeur, pourraient venir de ce devenir homme (corps) perpétuel.

²⁶¹ Gilles, Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, p.40.

²⁶² Ibid., p.47.

²⁶³ Gilles, Deleuze, Félix, Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, p.173.

Merleau-Ponty, dans *La Phénoménologie de la perception*, explique que toute perception est communication ou communion. Accouplement de notre corps avec les choses » et retour.²⁶⁴

²⁶⁴ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.376.

Conclusion

Nous nous demandions en introduction s'il était possible d'exprimer la plasticité du monde urbain par l'art, le mien mais aussi celui d'artistes contemporains. Et à contrario d'expliquer l'art par les fonctionnements formels propres à ce monde. Finalement nous nous demandions comment l'art et l'urbanisme pouvaient exprimer plastiquement les questionnements proprement compositionnels de leur époque. Et de quelle manière ils pouvaient interagir.

Nous nous sommes donc ancrés sur certains points clefs qui semblaient les relier tous les deux, tel que la notion de frontière et de limite, ou encore les temps compositionnels internes, puis sur leur surface.

Ainsi notre recherche sur le cadrage nous a porté à l'acte de frontière, associant sa forme à la question d'identité, ce qui nous a amené à considérer le corps comme une cerne et donc une définition de l'identité même. Et ce fragment identitaire, nous a conduit à la relation entre la cartographie et les formats fragmentés tels que les polyptyques ou les photomontages.

Ensuite nous avons cherché de quelle façon les compositions internes des œuvres pouvaient exprimer celles de la ville, tant par le choix scénique du mur, que par la rythmique de la composition qui met le corps en mouvement et qui par son expansion fait de la ville un corps créateur, ou encore de la nécessité d'intégration qui est indispensable à ces deux ensembles compositionnels.

Pour finir, nous avons établi des relations entre la surface de la ville ombre et lumière, et la surface picturale, nous amenant à redéfinir les questions de profondeur, pour enfin démontrer que la surface est la profondeur même à laquelle nous avons accès, et qui nous

compose tout autant, mettant en avant qu'il s'établit alors un échange entre cette matière active qui tend à un devenir homme et l'homme à un devenir objet.

Volontairement de nombreuses notions se font écho dans ce travail, telles que les parois épidermiques qui affirment la muralité comme choix scénique, et cette surface active et interactive à laquelle nous sommes confrontés. Ou encore, à ces lignes forces et dynamiques qui composent la ville et mes compositions picturales, qui se connectent à la cartographie fragmentée. La matière même rejoint l'idée de la dynamique de la ville, dans laquelle l'homme est considéré comme un élément matériel de la composition.

Tenter de questionner le monde, et la composition urbaine de manière générale par les problématiques compositionnelles posées par ma démarche artistique fut vraiment passionnant, et reste pour le moment à l'état embryonnaire.

Il serait intéressant d'ouvrir la recherche sur la physique de la matière, ainsi que sur la théorie des cordes, qui je suis sûre, doit pouvoir entrer en relation avec Le Pli de Deleuze, ou encore sur les études menées sur le temps qui serait mis en mouvement par l'impulsion du Big Bang, et qui de plus serait un ensemble de coupes statiques, stratifiant ainsi l'espace.

En outre, nous pourrions ouvrir la recherche sur des études de cas de villes particulières, poussant plus loin la comparaison, mettant en relation les choix de l'artiste et de l'urbaniste, ou du cartographe. Il doit y avoir de nombreux documents d'urbaniste décrivant leur projet pour les villes qu'ils ont créés.

De plus, la sociologie contemporaine doit avoir un rôle important dans une démarche de cette ampleur, puisque l'art est un reflet de son époque. Ainsi il peut se faire reflet de l'urbanisme et de ses règles. Peut-être que l'étude mérite d'être élargie sur plusieurs époques afin de trouver des relations compositionnelles entre arts plastiques et aménagement du territoire. Ou tout simplement de réussir à définir ce qui caractérise la nôtre qui semble pourtant s'éparpiller.

Au regard de ma démarche artistique, je dirais que l'un de mes principaux souhaits serait de pouvoir créer des polyptyques qui investiraient un espace réellement imposant, ce qui mériterait bien plus de temps à la conception. De plus, la matière même et le support doivent pouvoir être développés, il me faudrait trouver une technique qui stabiliserait le

pastel à l'huile dans cet état non siccatif qui intensifie sa force de pénétration du regard. Car bien qu'il ne sèche pas, il semble que la matière se durcit et perd de sa puissance, de sa profondeur. En outre, il serait impératif de trouver un support beaucoup plus grand, et qui répondrait aux mêmes besoins d'épaisseur de grain, tout en dégageant une plus grande force. J'avais envisagé à ce sujet des panneaux de bois, ou encore un métal poreux, ou vieilli. J'aimerais aussi énormément diversifier un peu plus ma pratique, et principalement mes compositions (le geste en lui-même se développera à force de travail).

Pour le moment je ne me suis inspirée que du vieux Portugal, mais à présent il me semble qu'il s'agit d'un choix un peu trop facile, car l'urbanisme y est déjà parfaitement confusionnel et labyrinthique, il serait bien plus intéressant de jouer sur ces questions avec des sujets plus difficiles, tel que Paris, qui porte bien moins à l'accumulation visuelle que Lisbonne.

Peut-être serait-il pertinent d'associer l'art numérique à ce projet, il doit pouvoir y avoir des solutions pour conserver la matière du pastel à l'huile tout en utilisant les nouvelles technologies. Je ne visualise pas encore complètement ce à quoi cela pourrait aboutir, mais c'est une ouverture très enthousiasmante.

Sources internet :

<http://www.moma.org/>

<http://www.senscritique.com/>

<http://www.modernamuseet.se/>

<http://www.mba-lyon.fr/mba/>

<http://www.artvalue.com/>

<http://www.johncornu.com/>

<http://www.estherstocker.net/>

<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>

<http://www.connaissancedesarts.com/civilisation/actus/>

<http://macadamsstudio.com/>

<http://www.detanicolain.com/>

<http://www.insecula.com/>

<http://www.olschinsky.at/>

<http://thecreatorsproject.vice.com/>

<http://www.paris-art.com/marche-art.html>

<http://lyonmoca.videomuseum.fr/>

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

<http://www.antivj.com/>

<http://www.danielburen.com/>

<http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam>

<http://www.gerhard-richter.com/art/>

<http://www.gagosian.com/artists/richard-serra/>

<http://thecreatorsproject.vice.com/>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux en histoire de l'art :

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, vol. 1 et 2*, éd. Le Livre de poche, col. Les classiques de la philosophie, 2008.
- GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, éd. Phaidon, Paris, 2001.
- WALTHER, Ingo, *L'Art au XXe siècle : peinture, sculpture, nouveaux médias, photographie*, éd. Taschen, Cologne, 2005.

Dictionnaires, encyclopédies :

- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, (1990), éd. PUF, Mercuès, 2006.
- Encyclopaedia Universalis multimédia 2010 :
- BONNEROT, Guy, JOLY, Fernand, 'Cartographie', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- DAMISCH, Hubert, 'La Structure en art' in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- GEORGE, Pierre, 'Urbanisme', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- GUILLERME, Jean, VERIN, Hélène, 'Matiere', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- HOLLANDER (D'), Raymond, 'Topographie' in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- KASPI, André, 'La Frontière', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.
- RUWET, Jean-Claude, 'Territoire (éthologie)', in *Encyclopédie Universalis* édition numérique, 2010.

Bibliographie thématique :

Territoire :

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, 1980.

NAMUTH, Hans, *L'Atelier de Jackson Pollock*, 1978, éd. Macula, 1994

Frontière, forme et identité :

DELEUZE, Gilles, 'Causes et raisons des îles désertes' in *L'Îles déserte et autres textes*, éd. Les éditions de Minuit, Paris, 2002

FOCILLON, Henri, *La Vie des formes, suivi de l'éloge de la main*, 1943, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2010.

FOUCHER. Michel, *L'Obsession des frontières*, (2007), éd. PERRIN, col. Tempus, Paris, 2012.

GOMBRICH, Ernst, *L'Art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, éd. Gallimard, Paris, 1996.

HANNERZ, Ulf, *Explorer la ville, éléments d'anthropologie urbaine*, (1980), éd. Les éditions de Minuit, Paris, 1983.

LEVI-STRAUSS, Claude, 'Le Totémisme aujourd'hui', in *Œuvres*, éd. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

POLO, Marco, *Les Merveilles du monde*, (fin XIIIe siècle), éd. Jean de Bonnot, Paris, 1982.

Fragment, module :

ARASSE. Daniel. (1992), *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, éd. Flammarion Paris, 2008.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1, L'anti-Œdipe*, éd. Les éditions de Minuit, col. Critique, Paris, 1973.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, (1925), éd. Champs Flammarion, Paris, 2001

LEVI-STRAUSS, Claude, "La Pensée sauvage", in *Œuvres*, éd. Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2010.

PANERAI, Philippe, CASTEX, Jean, DEPAULE, Jean-Charles, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, (1997), éd. Parenthèses, Collection Eupalinos, Marseille, 2001.

Erotisme et continuité :

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, 1957, éd. Les Editions de minuit, col. Reprise, Paris, 2011.

PLATON, *Le Banquet*, éd. GF Flammarion, Paris, 2005.

Ligne et sens :

ADAMS, Mac, *Le Vide narratif*, éd. le bec en l'air, Marseille, 2010.

BARTHES, Roland, *Leçon inaugurale*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 1978.

BRUSATIN, Manlio, *Histoire de la ligne*, (1993), ed. Flammarion, , Paris, 2002

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, éd. Les Editions de Minuit, Paris, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1969.

Ombre, matière et temps :

ARISTOTE, *Les Parties des animaux*, éd. Le livre de Poche, col. Les classiques de la philosophie, Paris, 2011.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté, essais sur l'imagination de la matière*, 1947, éd. José Corti, Paris, 1992.

BAXANDALL, Michael, *Ombres et lumières*, 1995, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, 1999.

BERGSON, *L'Evolution créatrice*, 1941, éd. Presse Universitaire de France ? col. Quadrige, Paris, 2003.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, 1981, éd. du Seuil, col. L'ordre philosophique, Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN. Georges. *La Peinture incarnée*, 1985, éd Les Editions de Minuit Paris, 2008.

LEMAGNY, Jean-Claude, *L'Ombre et le temps*, essais sur la photographie comme art, éd. Armand Colin, Paris, 2005.

MEREDIEU (de), Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, (1994), éd. Larousse, Paris, 2008.

MILNER, Max, *L'Envers du visible, essais sur l'ombre*, éd. du Seuil, Paris, 2005

Parois, surface et profondeur :

BENABDA, Rachida, *L'Avènement de la surface à travers une poïétique de la peinture*, éd. Connaissances et Savoir, Paris, 2012.(thèse publiée)

DAGOGNET, François, *Corps réfléchis*, éd. Odile Jacob, Paris, 1990.

Montage et photomontage :

BONITZER, Pascal, *Le Champ aveugle*, éd. Chier du cinéma, 1999

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, (1983), éd. Les Editions de Minuit, col. Critique, Paris, 1996.

Le corps en mouvement :

KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 1996.

Perception et représentation :

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, (1980), éd. Gallimard Le Seuil, col. Les Cahiers du cinéma, Paris, 2007.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, col. Petite Collection, Paris, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 'Le Doute de Cézanne' in *Œuvre*, éd. Gallimard, Coll. Quatro, Paris, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 'L'Œil et l'esprit' in *Œuvre*, éd. Gallimard, Coll. Quatro, Paris, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, éd. Gallimard, col. Tell, Paris, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945, éd. Gallimard, Col. Tel, Paris, 2011.

PLATON, *La République*, éd. GF Flammarion, Paris, 2004.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, 1940, éd. Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 2010.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, éd. Gallimard, col. Tel, Paris, 1990.

SCHOPENHAUER, *le monde comme volonté et comme représentation*, (1819), éd. Presses Universitaires de France, col. Quadrige, Paris, 2003.

Structure, composition et nœuds (tous domaines) :

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, 1963, éd. du Seuil, Col. Points, série Essais, Paris, 1981.

CONIO, Gérard, *Le Constructivisme Russe, tome I : Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge de l'homme, col. Cahiers des avant-gardes, Lausanne, 1987.

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, éd. Les éditions du Seuil, coll. Essai, Paris, 1984

DELEUZE, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, (1988), éd. Les Editions de minuit, col. Critique, Paris, 2011.

DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 1979.

MARCADE, Jean-Claude, *Malevitch*, éd. Casterman, 1990.

MARIN, Louis, *De la représentation*, éd. Gallimard, le seuil, Paris, 1994.

Espace, lieu :

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF 5e Édition bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1967.

BROOK, Peter, *L'Espace vide*, écrits sur le théâtre, (1968), éd. Seuil, Paris, 1977.

GOETZ, Benoît, *La Dislocation, architecture et philosophie*, éd. Les Editions de la Passion, Paris, 2001

Vide, plein et intermédiaire :

CHENG, François, *Vide et plein, langage pictural chinois*, éd. du Seuil, Paris, 1979.

JULLIEN, François, *La Grande image n'a pas de forme*, éd. du Seuil, col. Points, série Essais, Paris, 2003.

Littérature :

BAUDELAIRE, Charles, *les fleurs du mal*, éd. Librairie générale française, livre de poche, coll. Classique de poche, 1972.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, 1972, éd. Du Seuil, coll. Points, 2001

CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles*, suivi de, *De l'autre côté du miroir*, éd. Gallimard, col. Folio Classique, Paris, 2007.

LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, éd. Tériade, Paris, ???

(réédition d'un ouvrage en serie limité fait en 1955

MONDRIAN Piet. Réalité naturelle et réalité abstraite, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2010.

PAMUK, Orhan, *Neige*, 2002, éd. Gallimard, Paris, 2005.

PENNAC, Daniel, *Journal d'un corps*, éd. Futuropolis, Paris, 2013.

PEREC, Georges, *Espèce d'espace*, (1974), éd. Galilée, Paris, 2012.

PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, (1975), éd. Christian Bourgeois éditeur, Paris, 2008.

PROUST, *La Recherche du temps perdu*, éd. Gallimard, ()coll. Folio Classique, Paris, 2007.

SARTRE, Jean-Paul, *la nausée*, (1938), éd. Gallimard coll. Folio, Barcelone, 2004

SARTRE, Jean-Paul, *Le Mur*, (1939), éd. Gallimard, coll. Folio, Paris ou Barcelone, 2012.

TANIZAKI, Junichiro, *Eloge de l'ombre*, éd. Verdier, Lagrasse, 2011

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, éd. Gallimard, Paris, 1967.

Catalogues d'exposition :

- « Adashi Kawamata : three huts » , *exposition, Paris, Centre Pompidou, 2010*, éd. Galerie Kamel Mennour, Paris, 2010.
- « Berenice Abbott » , *exposition, Paris, Jeu de paume, du 21 février au 29 avril 2012*, éd. Hazan, Paris, 2012.
- « Bernd et Hilla Becher » , *exposition, Paris, Centre George Pompidou, 2004*, éd. Du Centre George Pompidou, Paris, 2004.
- « Deadline : Martin Kippenberger, Absalon, Hans Hartung, James Lee Byars, Felix Gonzales-Torres, Joan Mitchell, Robert Mapplethorpe, Chen Zhen, Gilles Aillaud, Willem de Kooning, Hannah Villiger, Jörg Immendorff » , *exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 16 octobre 2009-10 janvier 2010*, sous la dir. de Burluroux, Odile éd. Paris-Musées, Paris, 2009.
- « Helmut Newton, 1920-2004 » , *exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 31 mars-17 juin 2012*, éd. RMN-Grand Palais, Paris, 2012.
- « Le musée qui n'existait pas » , *exposition, Paris, Centre Pompidou, 26 juin-23 septembre 2002*, sous la dir. de : Xavier, Barral, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2002.
- « Mondrian / De Stij » , *Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 1er décembre 2010 au 21 mars 2011*] / , sous la dir. de Brigitte, Leal, éd. Du Centre Pompidou, Paris, 2010.
- « Polyptyques : le tableau multiples du Moyen-âge au vingtième siècle » , *exposition au Musée du Louvre, Paris, 27 Mars – 23 Juillet 1990*, sous la dir. de Christophe, Clement, éd. Réunion des musées nationaux, Paris
- « Richard Serra sculpture : forty years » , *exhibition, New York, Museum of Modern Art, June 3-September 10, 2007*, auteurs McShine, Kynaston, Cooke, Lynne, éd. Museum of Modern Art, New York, 2007.
- « Robert Mallet-Stevens, l'œuvre complète » , *exposition au Centre Pompidou Paris, Galerie 2 du 27 avril au 29 aout 2005*, sous la dir. D'Olivier Cinqualbre, éd. Du centre Pompidou, Paris, 2010.
- « Rodchenko & Popova : defining Constructivism » , *exposition présentée à la Tate Modern, à Londres, du 12 février au 17 mai 2009, au State Museum of Contemporary Art, à Thessalonique, du 18 juin au 20 septembre 2009 et au Museo Nacional Centro*

de Arte Reina Sofia, à Madrid, du 20 octobre 2009 au 31 janvier 2010, éd. Tate Publ, London, 2009.

Conférence :

‘Art contemporain et territoires’, dir Chapuis, Yvane, Col-Segor, Caroline, Ramhmani, Zahia,., jeudi 66 novembre 2008, INHA

‘Le Réel manipulé ‘Collet, Thierry, (magicien), , à l’occasion de l’exposition « Julio Le Parc » au Palais de Tokyo, le Jeudi 18 Avril 2013 à 19h.

‘Où commence l’architecture’, Scoffier Richard, 4 cours de Mars à Juin 2011, Université Populaire du Pavillon de l’Arsenal.

Œuvres théâtrales :

1789, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, La Cartoucherie, 1970.

LES EPHEMERES, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, La Cartoucherie, 2006.

CERCLES/ FICTIONS, Joël Pommerat, aux Bouffes du Nord, 2010.

Filmographie :

- BALLET MECANIQUE, Fernand Léger, France, 1924.

- CELOVEK KINOAPPARATOM (L’homme à la caméra), Dziga Vertov, URSS, 1929.

- CINQUIEME ELEMENT (LE), Luc Besson, France, 1997.

- PARIS NOUS APPARTIENT, Jacques Rivette, France, 1958.

- PORTES DE LA NUIT (LES), Marcel Carné, France, 1946.

- RENAISSANCE, Christian Volckman, France, Royaume - uni, Luxembourg, 2006.

- RETOUR A LA RAISON (LE), Man Ray, France, 1923.

- TERRITOIRE (LE), Raoul Ruiz, Portugal, Etats-Unis, 1981.

Table des figures par ordre d'apparition

- Fig. 1. Andras, Gursky, *Bahrain I*, 2005, C-Print, 306 x 221,5 x 6,2 cm (gerahmt), exposition au musée d'art moderne de stockholm.2009,p.16
(<http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Exhibitions/2009/Andreas-Gursky/>)
- Fig. 2. Raoul Ruiz *le territoire*, affiche du film, p.18
(http://www.senscritique.com/film/Le_Territoire/424147)
- fig. 3. Pollock photographié par Hans Namuth, épreuve gélatino argentique, 1950, p. 19
(<http://www.artvalue.com/auctionresult--namuth-hans-1915-1990-germany-jackson-pollock-1432857.htm>)
- fig. 4. John Cornu, *Macula*, 2008-2013, bois peinture acrylique et cirage. Dimensions variable. Vue de l'exposition « Tant que les heures passent Part III ». Ricou Gallery.Brussels, p.20
(<http://www.johncornu.com/actualites-news/>)
- Fig. 5. Mondrian .reconstitution de son atelier rue du départ 1926 , p.21
(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 6. Buren. *Le musée qui n'existait pas* en 2002. Au centre Pompidou , p.22
(<http://www.danielburen.com/esquisses/selectionnees>)
- Fig. 7. Absalon. *Oell n°4* 1991. Wood cardboard and white paint. 147x180x247 cm. collection CAPC Musée d'art contemporain bordeaux. ,p.25
(<http://www.capc-bordeaux.fr/programme/etrange-et-proche>)
- Fig. 8. Laetitia Perez, *Sans titre*, photomontage photoshop 2012, p.26
- Fig. 9. Picasso Pablo. *La bouteille de vieux marc*. Fusain, gouache, papiers collés et épinglés sur papier, 63 x 49 cm, 1913. p.29
(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 10. Esther Stocker. Installation *What kind of objects are those that we presuppose*. 2005, wood construction, 8,5 x 4 x 3,2 m ca., Galerie Krobath Wimmer, Photo W. Woessner, p.30
(<http://www.estherstocker.net/>)

- Fig. 11. Murakami Saburo *La traversée*, mouvement Gutai, 1956, p.32
 (<http://www.connaissancedesarts.com/civilisation/actus/video-avant-premiere-le-mouvement-gutai-100214.php>)
- Fig. 12. Gina Pane. *Action sentimentale*, Encre de Chine sur papier, photographie 4 x 31,5 x 22 cm, Chaque photo et chaque texte : 19,7x29,5cm, Action réalisée à la Galerie Diagramma, Milan, photographiée par Françoise Masson, Edition : Rodolphe Stadler, 1973 , p.33
 (<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 13. Laetitia Perez, *Sans Titre*, pastel à l'huile noir et blanc, 115x70cm 2012, p.36
- Fig. 14. Bernd et Hilla Becher, *Kühltürme*.1963 à 1975, épreuve gélatino-argentique sur carton, 53,5x76,5x3cm, chaque photo 40x60 cm, montage de deux épreuves, Centre Pompidou, p.39
 (<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 15. Angela Detanico et Rafael Lain, *Helvetica concentrated*.2003, outils numériques, p.43
 (<http://www.detanicolain.com/>)
- Fig.16. Mac Adams, *Smoke and condensation*, épreuves gélatino-argentiques, 1975, , p.44 (<http://macadamsstudio.com/mysteries.html>)
- Fig. 17. Rodtchenko, *Construction spatiale 12*, 1920, p.47
 (<http://www.insecula.com/oeuvre/O0026277.html>)
- Fig. 18. Paul Citroën. *Metropolis*.,192, Photographie du collage, 76,5 x 58,5cm, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, the Netherlands. p.47
 (http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2011-12_erre_metropolis.pdf)
- Fig. 19. Atelier Olschinsky. *Cities IV deconstructed*, outils numériques, 2012, p.48
 (<http://www.olschinsky.at/de/archive> (atelier olschinsky))
- Fig. 20 .Laetitia Perez, *Sans titre*, 115x75 cm, pastel à l'huile noir et blanc, 2013, p.50
- Fig. 21. Lucien Hervé.(Laszlo Elkan dit), *.Haute cour, Chandigarh, Inde*, (Architecte : Le Corbusier), Epreuve gélatino-argentique 18,5 x 15 cm, 1955. , p52
 (<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 22. Lazlo, Moholy-Nagy, *From the Radio Tower bird s eye view berlin*, épreuve - gélatino argentique, 1928,p.55 (<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 23. Richard Serra, *Forty years, intersection II*, 1992 1993 au MOMA, p.57

(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html>)

Fig. 24. Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, au Centre Pompidou en 2002, p.58

Fig. 25. Robert Irwin, *Double diamond*, MAC Lyon, 1997, p.62

(<http://lyonmoca.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=lyonmoca&qs=1>)

Fig. 26. Manuel Chantre., *Memorsion*, Immersive and interactive installation for 22 projection screens / 2010 /video, music, interactivity and design 2010, p.65

(<http://manuelchantre.com/art/memorsion: memorsium>)

Fig. 27. Laetitia Perez, projet en cours (état photographique) à 11 panneaux qui fera environs 5 m de long, au pastel à l'huile, p.72

Fig. 28. Pieter Jansz Saenredam, *intérieur de l'église saint Bavon de Haarlem*. vers 1630.peinture à l'huile sur bois. 41H, 37L.Paris musée du Louvre département des peintures Musée du Louvre. P.,.74

(http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr)

Fig. 29. Kurt, Schwitters, *Merzbau*.1923-1937, p.76

(http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau)

Fig. 30. Malevitch, *Zeta*, 1923-27, Plâtre, 79,4 x 56,7 x 71,4 cm, Architectone reconstitué par Poul Pedersen en 1978, 61 éléments originaux et 53 éléments reconstitués , p .76

(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)

Fig. 31. AntiVJ, *3Destruct 2*, installation audiovisuelle, festival Scopitone, 2007, p.77

(http://www.antivj.com/3Destruct_v2/)

Fig. 32. Hans Hartung, *Composition*, 1980, . Pointe sèche sur papier 50 x 37,4 cm

(hors marge : 17,2 x 24,7 cm), Musée de Strasbourg , p.78

(<http://mamcs.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=mamcs&qs=1>)

Fig. 33. El Lissitzky, *Proun room*, 1923, reconstitué en 1971, p.79

(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)

Fig. 34. Nicolas Nixon, *View of Arch Street, Boston*, 2008, MOMA. , p.82

(<http://www.moma.org/collection/> (pour nicolas Nixon)

Fig. 35. Laetitia Perez, *Sans titre*, pastel à l'huile noir et blanc, 115x60, 2012, p.84

Fig. 36. Laetitia Perez, *Sans titre*, pastel à l'huile noir et blanc, 115x100, 2012, p.84

Fig. 37. Tinguely, *Autoportrait*, 1988, Centre Pompidou., p.91

(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)

- Fig. 38. Vieira da Silva, *Nuit blanche*, 1960, Huile sur toile, 89 x 116 cm, Centre Pompidou, p.93
(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 39. Buren, *La Coupure*, Musée Picasso, 2008 , p.97
(<http://www.danielburen.com/esquisses/selectionnees>)
- Fig. 40. Gerard Richter, *kitchen chair*, 1965 100 cm x 80 cm Catalogue Raisonné: 97
Oil on canvas p.111
(<http://www.gerhard-richter.com/art/>)
- Fig. 41. Moholy-Nagy, *photogramme*.1925 , p.119
(<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>)
- Fig. 42. Richard Serra. *double rift 5* .2013, Paintstick on handmade paper
84 1/4 x 240 x 3 3/4 inches framed (214 x 611.5 x 9.5 cm) Galerie Gagosian, p.120
(<http://www.gagosian.com/artists/richard-serra/>)

Table des matières

Note d'intention. P.5

Introduction. P.6

Partie 1. Géopolitique de la coupe. P. 12

I. Tranchage, prélèvement et frontière. p. 15

- a. *A la limite de la frontière. p.16*
- b. *La frontière comme système d'extraction. p.25*
- c. *La brutalité de la coupe. p.29*

II. L'identité par la forme. p. 35

- a. *La forme comme identité. p.37*
- b. *Forme modifiée, identité altérée. p.43*
- c. *L'objectivité du rectangle. p.50*

III. Abstraction, fragmentation et composition. p. 53

- a. *Monde abstrait. p.54*
- b. *Ensemble fragmenté. p.60*
- c. *De la cartographie comme polyptyque. p.64*

Partie 2. Urbanisme multisensoriel, ou multidirectionnel. p. 68

I. La ville, entre labyrinthe et confusion visuelle. p. 71

- a. *Muralité épidermique. p.72*
- b. *La force de ligne. p.77*
- c. *Ville nœud et confusion visuelle. p.82*

II. Du mouvement à l'expansion. p. 86

- a. *Ville mouvement. p.87*

- b. *La ville mettant en mouvement (ou théâtralité urbaine).* p.90
- c. *La ville expansion.* p.93

III. De la ville au polyptyque comme systèmes adaptatifs. p. 96

- a. *Ligne évolutive.* p.97
- b. *Le lieu de l'ouverture.* p. 100
- c. *Les intermédiaires.* p.102

Partie 3. Ville matière, ville tactile, ville interactive. p. 106

I. Texture et surface picturale. p. 109

- a. *Peindre la lumière en acte.* p.110
- b. *La neutralité du noir.* p.113
- c. *Surface.* p.116

II. L'ombre de la ville : entre structure et épiderme. p. 118

- a. *Profondeur de la surface.* p.119
- b. *Porosité de l'ombre.* p.124
- c. *Vie des surfaces.* p.127

III. Du devenir de la matière. p. 129

- a. *Extérieurs immersifs.* p. 130
- b. *Haptique interactif.* p. 133
- c. *Corps à corps.* p.136

Conclusion. p. 139

Sources internet. p. 142

Bibliographie. p. 143

Table des figures. p. 152

Annexes

Table des annexes

Travaux personnels (ordre chronologique), p. 160

Projet en cours, p. 166

Travaux personnels (ordre chronologique)

2010/2011



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 50x50cm chacun

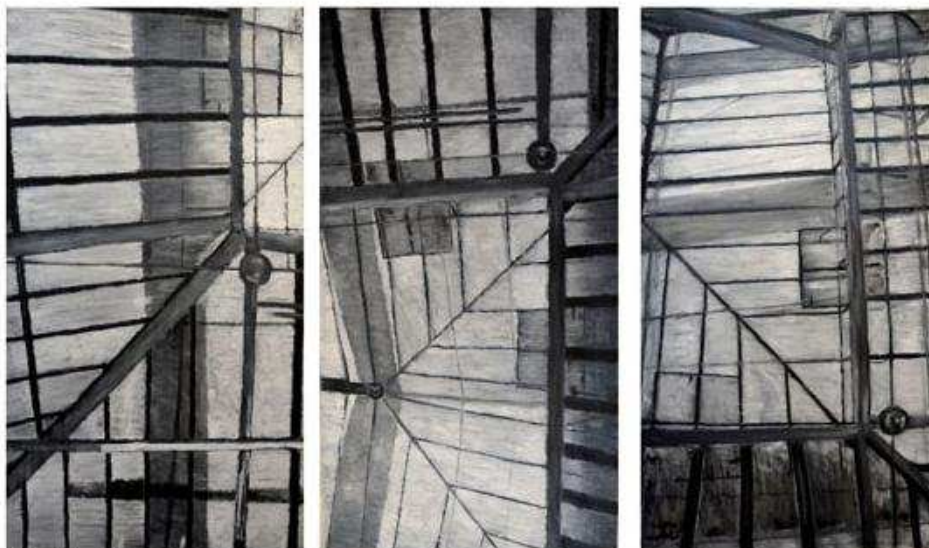


Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 50x100cm chacun

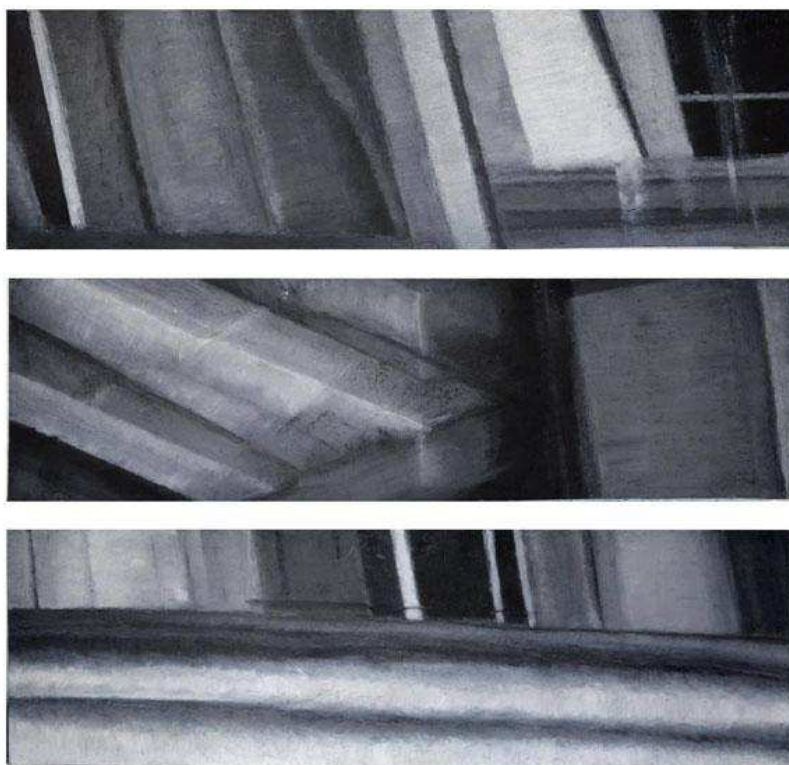


Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 50x115cm chacun

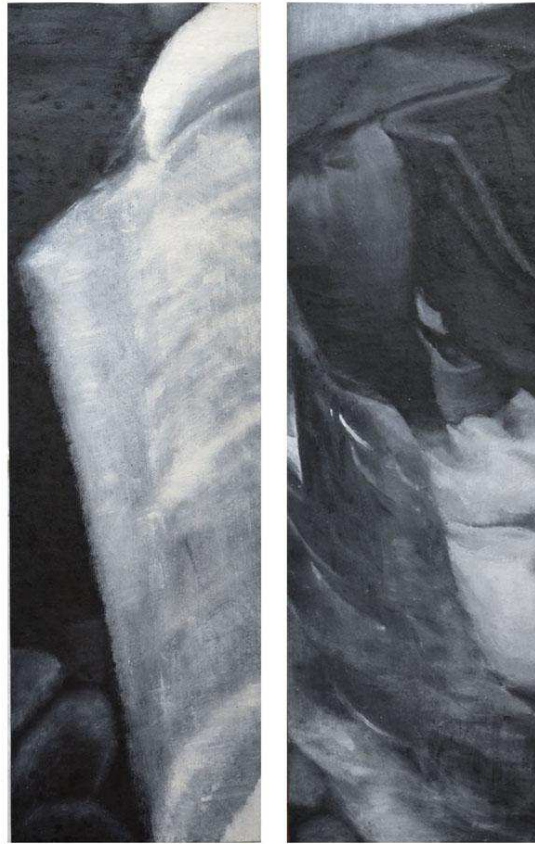
2011/2012



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 50x100cm chacun



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 130x115cm

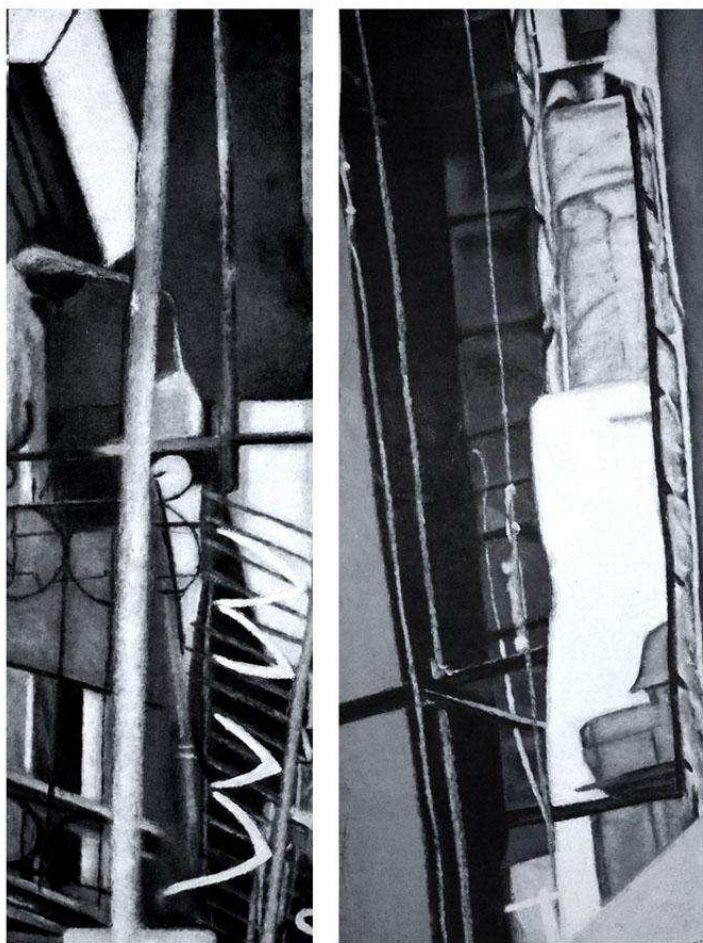


Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 70x115cm

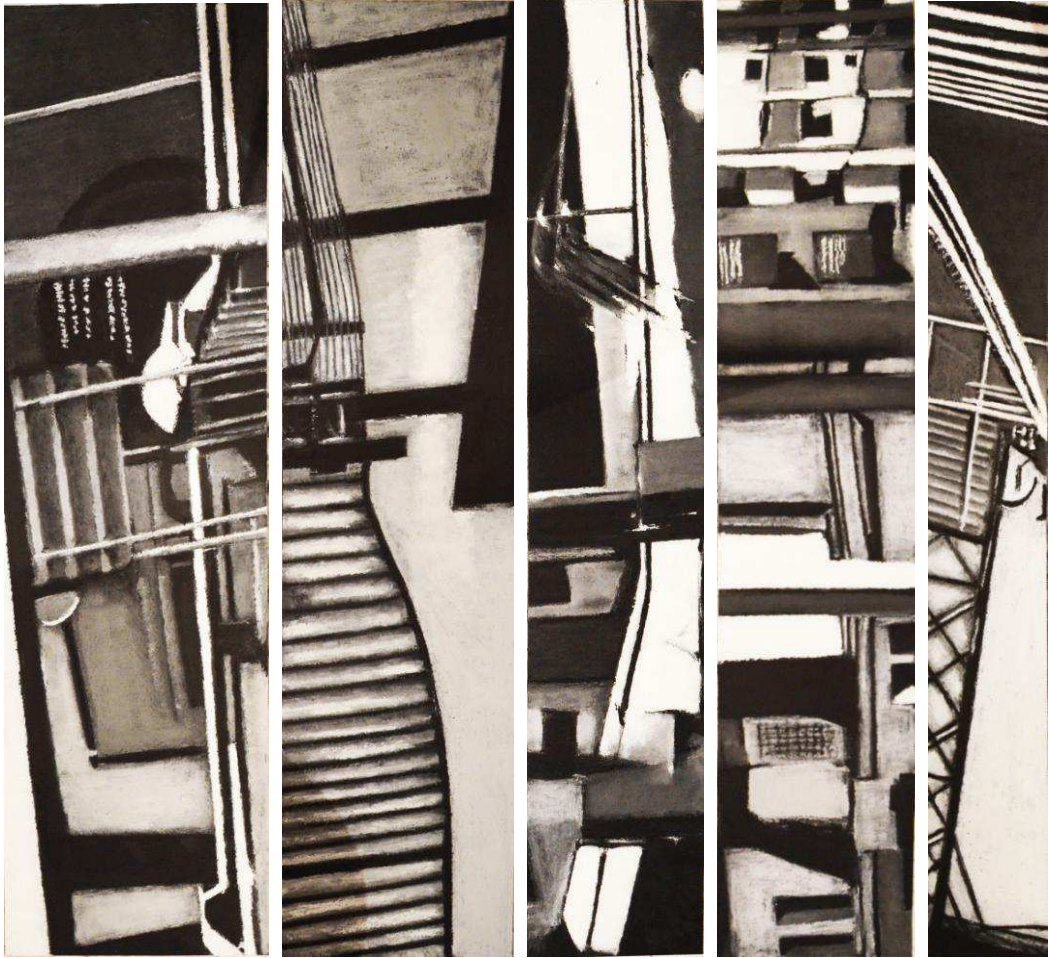


Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 85x115cm

2012/2013



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 80x115cm chacun



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 130x115cm



Sans titre, pastel à l'huile noir et blanc, 90x115cm chacun

Projet en cours

Pour la soutenance



Le même augmenté

